



SZÍNHÁZTUDOMÁNYI KISKÖNYVTÁR

Színházi politika # politikai színház



Szerkesztette:

Antal Klaudia
Pandur Petra
P. Müller Péter

KRONOSZ KIADÓ



Színházi politika # politikai színház



Színházi politika # politikai színház

Szerkesztette:

Antal Klaudia
Pandur Petra
P. Müller Péter

Kronosz Kiadó
Pécs, 2018



SziTü – SzínházTudományi Kiskönyvtár

A Kronosz Kiadó
és a PTE BTK Színházi Programjának
közös sorozata

Sorozatszerkesztő:

P. MÜLLER PÉTER

A borítón látható fotót Müller Bálint készítette.

ISSN 2415-8941
ISBN 978-963-467-034-6

© Szerzők
© Szerkesztők

Tartalom

Színház és politika találkozása a boncasztalon (ANTAL KLAUDIA – PANDUR PETRA – P. MÜLLER PÉTER)	9
--	---

SZÍNHÁZAK ÉS ALKOTÓK A POLITIKÁN INNEN ÉS TÚL

KRICSFALUSI BEATRIX

Színház mindenén túl. Politikus színház a posztpolitika korában	15
--	----

DERES KORNÉLIA

Ökopolitika, színház, performansz	30
---	----

ANTAL ATTILA

Személyes trauma a színpadon. A társadalmi tabuk feloldása	43
---	----

PANDUR PETRA

Az emlékezés drámái. Műltfeldolgozás a Mohácsi testvérek előadásában	56
---	----

PIKLI NATÁLIA

A politikus színház és a történelmi pillanat: állandóság és romlékonyság (Caryl Churchill)	78
---	----

KURDI MÁRIA

A dublini Gate Színház műsorpolitikája. Törekvések, irányok és fordulópontok történeti áttekintésben	92
---	----

P. MÜLLER PÉTER

A lázadók színháza – 1968	107
---------------------------------	-----

MIKOLA GYÖNGYI

A boldogság színháza (Jevreinov és Nabokov teatralitás-konceptióinak politikai aspektusai)	126
---	-----

MAGYAR ELNYOMÓ REZSIMEK SZÍNHÁZPOLITIKÁJA

HELTAI GYÖNGYI

A politikai beavatkozás szintjei. Párhuzamos
akcióformák, törekvések a Színházművészeti és
Filmművészeti Kamara (1939–1944) és a pártállami
színházi irányítás (1950–1953) eszköztárában 141

KISANTAL TAMÁS

...egy alantas komédia széllelbélt Harlequinje.
Az 1945–1946-os népbíróági tárgyalások
teatralitása 159

JÁKFALVI MAGDOLNA

A realizmus mint politikai direktíva 176

IMRE ZOLTÁN

Színház és ideológia találkozásai. A Nemzeti Színház
A velencei kalmár bemutatói 1940-ben és 1986-ban 190

A SZÍNHÁZI NEVELÉS POLITIKUSSÁGA

PATONAY ANITA

Kérdez, és nem állít. Mezei Éva gyerekszínháza
1978–1979-ben 209

KISS GABRIELLA

A megfeleléskényszer apolitikussága. Gondolatok
egy színházpedagógiai programról, avagy hogyan
nézhet ki egy elefánt? 221

TAKÁCS GÁBOR

A magyarországi komplex színházi nevelési
előadások politikussága (és az angol előkép) 233

ANTAL KLAUDIA

Politika – Iskola – Színház 246

KATONA JÓZSEF DRÁMÁI ÉS A POLITIKA

NAGY IMRE

A parrhesia beszédalakzata a *Bánk bán*ban 261

DEMETER JÚLIA

Cenzúra és öncenzúra a magyar színjátszás
hajnalán (Katona József engedélyezett
vagy tiltott drámái?) 272

CZIBULA KATALIN

Politikai orientáció(k) Katona József
drámafordítói gyakorlatában 288

A kötet szerzői 303



Színház és politika találkozása a boncasztalon

Kornis Mihály a *Miért nem akarok csárdáskirály lenni* című írásában elmeséli azt a gyerekkori emlékét, hogy amikor 1957-ben az Operettszínház a *Csárdáskirálynő* felújításával nyitotta meg a kapuit, ő is jelen volt ezen a bemutatón. Előtte, mivel a már meghirdetett előadás többször is elmaradt, az operettrajongó fővárosi dolgozók egyre nagyobb elégedetlenségüknek adtak hangot. „Utolsó alkalommal a tömegharag már-már az egeket nyaldosta, többen el akarták égetni a jegyeiket”, majd a feldühödött emberek elindultak a pártközpontba, ami helyett végül a *Népszabadság* székházába hatolt be a tizedére apadt tiltakozó csoport. Ott a delegációt egy újságíró fogadta, és jegyezte le az író apja által megfogalmazott követeléseket, „aki a »nézők frontjának« képviselőjében ejtett egy-két keresetlennek szánt, agyonkeresett szót bizonyos »árisztokratikus állűröket kergető«, sem a múlt, sem a jelen tragédiáiból nem tanul »népszórazoztató« művészekről, akik »hülyének nézik ezt a bérből élő, sokatszenvedett népet, bizonyára megérti az elvtárs!«”.

Ennek az epizódnak a felidézését Kornis azzal zárja, hogy a családjuk remek helyre szóló jegyeket kapott, „és az első sorok egyikében izzadt boldogan a hatalmas sikerű premieren [...] Azóta se láttam hitelesebb színházat Magyarországon”.¹

Az 1956-os forradalom leverését és a megtorlások kezdetét ilyen hamar követő operett premier, a felfokozott indulat, a műfajnak, a színészeknek, a közönségnek, a sajtónak, a hatalmi-po-

.....
¹ Kornis Mihály, *A félelem dicsérete*, Budapest, Szépirodalmi, 1989, 168–170.

litikai környezetnek ez a sajátos összjátéka felvillant valamit abból a rendkívül összetett és sokrétegű viszonyból, amely színház és politika # politika és színház kapcsolatát jellemzi. Ha ezt az 1957 elején megtörtént epizódot tágabb kontextusba helyezzük, és a műfaj pár évvel korábbi magyarországi helyzetét is tekintetbe vesszük, akkor feltárul – többek között – az az előzmény is, hogy épp egy évvel korábban a Fővárosi Operettszínház a Szovjetunióban vendégszerepelt, ahol „nem a programon szereplő szovjet (*Havasi kiért*) vagy kortárs magyar operettet (*Boci-boci tarka*), hanem az »átigazított« *Csárdáskirálynőt* játszotta legtöbbször és legnagyobb sikerrel Moszkvában és Leningrádban. A szocialista országok közti kulturális kapcsolati rituálé szerint ugyanis elsősorban a szocialista realizmusban szerzett jártasságot illet demonstrálni.”² Mindezt a Rákosi-korszak kultúrharcának idejében és jegyében.

Ha az általánosítás, a sztereotípiák elfogadása és alkalmazása helyett a jelenségeket árnyaltan, összetettségükben és összefüggésekbe ágyazottan kívánjuk megközelíteni, feltárni és elemezni, akkor a felszínről, a felületről a mélyebb rétegekbe kell hatolnunk. Erre az alaposabb, elmélyültebb, árnyaltabb megközelítésre vállalkoznak a jelen kötet tanulmányai, amikor színház és politika viszonyának történelmi korokon és társadalmi berendezkedéseken átívelő, társadalmi intézményekben, célokban megtestesülő paradox, ambivalens kapcsolatának egyes példáit, eseteit mutatják be és elemzik.

Színház és politika kapcsolatának közös mozzanatai között a nyilvánosság, a teatralitás, a performativitás játsszák a legfontosabb szerepet. Kötetünk azonban nem a „Színház és politika” címet viseli. Nem csupán azért, mert ezen a címen 2007-ben jelent meg kötet a színházi intézet gondozásában,³ a szocializmus

² HELTAI Gyöngyi, *Operett-diplomácia. A Csárdáskirálynő a Szovjetunióban 1955-1956 fordulóján*, Aetas – Történettudományi folyóirat, 19. évf. (2004), 3–4. sz., 87–118. Itt: 89.

³ *Színház és politika. Színháztörténeti tanulmányok, 1949–1989*, szerk. GAJDÓ Tamás, Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2007.

négy évtizedét fókuszba helyezve, hanem azért sem, mert térben, időben és szemléletben is eltérő megközelítésmódot képviselnek és speciálisabb vonatkozásokat állítanak előtérbe a jelen könyv írásai.

A színházi politika, a politikai színház területe és a színház politikussága egyaránt fontos témái a kötetnek. Mindezek körüljárásához pedig természetesen hozzátartozik a politikai, ideológiai aspektussal rendelkező és ilyen tartalmakat közvetítő/megkérdőjelező/kritizáló performatív eseményeknek, színházi előadásoknak a befogadói/résztvevői pozíciókra, magatartásmódokra gyakorolt hatásának vizsgálata, amelyre a kötet egyes írásai is figyelmet fordítanak. A színházi politika egyfelől az intézmény, illetve az alkotó pozícióját, vízióját, értékrendjét és gyakorlatát jelöli, másfelől a hatalmi berendezkedésnek a színházzal szembeni magatartását. A politikai színház a jelenkor társadalmi-politikai mozzanataira reflektáló, a politikát tematizáló produkciókra utal. A színház politikussága pedig ezzel összefüggésben az uralkodó jelhasználattól eltérő, azt felforgató – azaz a művészeti ág önnön működését kihívás elé állító – praxisban ragadható meg.

Az ebbe az összetett jelenségeggyüttesbe beletartozó kérdések közül a kötet írásainak egy része a 20. század magyar önkényuralmi rendszereinek színházpolitikáját vizsgálja, amibe beletartozik a politikai beavatkozás szintjeinek tárgyalása a második világháború és a Rákosi-korszak időszakában, a népbíró-sági tárgyalások teatralitását bemutató elemzés, a tudományok szovjetizálásának a színházi realizmust politikai direktívaként elrendelő gyakorlat, illetve *A velencei kalmár* 1940-től 1986-ig tartó magyarországi betiltásának példája.

Külön fejezetet jelent a színházi politika # politikai színház kapcsolatában a színházi előadásnak, színházi eszközöknek és módszereknek a nevelés szolgálatába történő állítása. Az a szempont, hogy milyen célokra irányul a színházi nevelés, az mélyen beágyazott az adott kultúra demokráciafelfogásába, művészetszemléletébe. Ezt a területet is vizsgálja a kötet tanul-

mányainak egy része, kitérve a jelenlegi magyarországi színházi nevelési gyakorlat, osztályterem-színházi példákra és ezek nemzetközi és hazai előzményeire.

Egy-egy szűkebben értett kor, alkotói pálya(szakasz) is sok tanulsággal szolgálhat színház és politika összjátékának vizsgálatában. Egy ilyen megközelítést példáz a Katona József drámaírói gyakorlatát, művei színpadi sorsának a cenzúra által történt alakulását, valamint drámafordítói választásainak politikai előfeltevéseit tárgyzó fejezet.

A kötet első, legnagyobb egysége tág horizontot rajzol fel a politikai színház # színházi politika témakörében, zömmel világszínházi, világtörténelmi esetek vizsgálatával, de kitér néhány magyar vonatkozású alkotó/alkotás példájára is. Jevreinov és Nabokov teatralitásfelfogása, a Mohácsi fivérek múltfeldolgozó előadásai, Caryl Churchill és a dublini Gate színház példája, a párizsi diáklázadás politikai színháza, ökopolitika és társadalmi tabufeloldás, valamint a posztpolitika korának politikai színháza kerül elő ebben a fejezetben, minden esetben példázva a kötet címében megfogalmazott jelenségthalmaz összetettségét.

* * *

A kötet előzményét a 2018 áprilisában a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán tartott színháztudományi konferencia képezi, amelyen 38 előadás hangzott el a tanácskozás középpontjába állított színházi politika # politikai színház témakörből. Könyvünk ezen előadásokból válogat, mely előadás-szövegeket a szerzők esetenként kibővítettek és tanulmánnyá dolgoztak át.

Antal Klaudia – Pandur Petra – P. Müller Péter

SZÍNHÁZAK ÉS ALKOTÓK
A POLITIKÁN INNEN ÉS TÚL



Színház mindenén túl

*Politikus színház a posztpolitika korában**

„A politika a lehetséges művészete,
a művészet dolga a lehetetlen.”

Heiner Müller¹

Színház és politika kétségkívül bonyolult kölcsönviszonyának vizsgálati kereteit a 21. század fordulójától kezdve a posztdramatikusság elmélete jelölte ki. Hans-Thies Lehmann talán már az 1999-es megjelenése pillanatában diskurzusképzőnek számító kötetében arra vállalkozott, hogy részletesen feltárja az azt megelőző három évtized innovatív színházi gyakorlatát szervező „esztétikai logikát”.² A *drámán túli* színház bemutatásakor a jelműködés mikéntjére, valamint a hagyományos szemiotikai vizsgálódásokból is ismert területekre (szöveg, tér, idő, test, médiumok) szorítkozott, és – amint azt kritikusi szemére is vetették – mindössze az epilógusban tért ki néhány oldal erejé-

* A tanulmány megírásához szükséges kutatás a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Hivatal – NKFIH PD 115819 azonosítószámú „Estétika – politika – teatralitás” című pályázata keretein belül valósult meg.

¹ Heiner MÜLLER, *Ein Gespräch zwischen Wolfgang Heise und Heiner Müller* = Uő., *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1990, 50–70, itt 64.

² Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. BERECS ZSUZSA – KRICSFALUSI BEATRIX – SCHEIN GÁBOR, Balassi, Budapest, 2009, 12.

ig a színház politikai dimenziójára.³ A vaskos esszé *alapos* olvasatának fényében azonban *alaptalannak* bizonyul minden olyan kritika, amely a posztdramatikusságot – alighanem a posztmodern „vulgáris” értelmezésének analógiájára – a társadalmi valóságtól elemelkedett, a magasművészet elefántcsont-tornyába zárkózott önreferenciális játéknak tekinti. Lehmann ugyanis világossá teszi, hogy az esztétika számára nem autonóm szféra, amennyiben „az esztétikai vizsgálódások mindig magukban foglalják a legtágabb értelemben vett etikai, morális, politikai és jogi [...] kérdéseket”,⁴ ahogy azt is, hogy ideje szakítani azzal az elképzeléssel, mely szerint „a politika csupán felületes aspektusa [volna] a művészetnek”.⁵

Esztétika és politika szétszálazhatatlan egymásba fonódásán túlmenően alighanem a színház mediális sajtószerűségére vonatkozó belátások is közrejátszanak abban, hogy Lehmann (Walter Benjamin nyomán) a színház politikusságát nem a politika direkt tematizálásában látta megalapozottnak, hanem a jelhasználat – és azzal összefüggésben – az észlelés olyan sajátos módozataiban, amelyek épphogy megszakítják a politika tételező, rendfenntartó, törvényhozó funkciójának működését. Amennyiben ugyanis az előadás eseményyszerűen lejátszódó színpadi folyamatok összességeként jön létre, amelyben egyrészt a jelentések előre tervezhetően, noha nem teljesen kiszámíthatóan képződnek meg, másrészt az előadást alkotó nyelvi és nem verbális jelek konstatív és performatív dimenziói feloldhatatlan feszültségbe kerülhetnek egymással, annyiban a színház politikai szempontból rendkívül kevésbé bizonyul megbízható közvetítő közegnek. Posztdramatikus távlatból az előadás bizonyos kereteket egyszerre kitöltő és megsértő színházi gyakorlat, melynek szabályai önnön eltörlésük pillanatában mu-

³ A kérdés konkrét megfogalmazásához lásd Hans-Thies LEHMANN, *Wie politisch ist postdramatisches Theater?* = Uő., *DAS POLITISCHE SCHREIBEN. Essays zu Theatertexten*, Theater der Zeit, Berlin, 2002, 11–21.

⁴ LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, 12.

⁵ Uo., 223.

tatkoznak meg. Nikolaus Müller-Schöll megfogalmazásában a színház úgy önmaga, hogy közben mindig „magán kívül” van – politikussága e paradox oszcilláció uralhatatlanságában, nem tartalmak problémátlan felmutatásában és közvetítésében áll.⁶

Lehmann példáit nézve nyilvánvaló, hogy a poszt-dramatikusság elmélete a fejlett nyugati (neo)liberális demokráciák rendezői színházának innovatív fejleményein és művészi performanszain csiszolódott. A színház politikusságáról tett állításai kétségtől megvilágítóak olyan országok színházi kultúrája esetében, melyekben a demokratikus nyilvánosság szerkezete és a médiatér tagoltsága következtében kevésbé merült fel annak igénye, hogy a színház társadalmi problémák és politikai ügyek vonatkozásában a láthatóság médiumaként értelmezze önmagát – azaz olyan téren, ahol az alkotók reményei szerint „tényszerűen” megmutatkozhat mindaz, ami a tömegmédia szelekciós és prezentációs logikája szerint kiszorulna a nyilvánosságból, vagy torz színben tűnne fel. Az államhatalmat korlátozó fékek és egyensúlyok rendszere, valamint a hatalomgyakorlás mikéntjét ellenőrző „negyedik hatalmi ág”, amely egyszersmind a kiegyensúlyozott tájékoztatás és a közügyekkel kapcsolatos viták lefolytatásának is közege, tehermentesíti a színházat attól, hogy politikai aktórként akarja/legyen kénytelen definiálni önmagát. Erre Nyugat-Európában legutóbb az 1960-as években volt példa, amikor is a diáklázadások kontextusában átpolitizálódott közegben a színház is „társadalmilag elkötelezett” művészeti gyakorlatként értelmezte önmagát, az NSZK-ban pedig egyenesen olyan médiumként, amely az Auschwitz-perekkel egyidejűleg igyekezett a nyilvánosság elé tárni és ezáltal a kulturális emlékezet részévé tenni a haláltáborok létét (gondoljunk csak Rolf Hochhuth 1963-as *Helytartójának* vagy Peter Weiss *A vizsgálat* című darabjának 1965-ös bemutatójára). Az efféle nyíltan vállalt politikai

⁶ Vö. Nikolaus MÜLLER-SCHÖLL, *Színház magán kívül*, ford. TELLER Katalin = *Kortárs táncelméletek*, szerk. CZIRÁK Ádám, Kijarat, Budapest, 2013, 221–237.

elkötelezettség hiányát azóta is szokás a színház társadalmi jelentőségének csökkenéseként, vagy pesszimistább vélekedések szerint egyenesen az elvesztéseként diagnosztizálni. E megközelítés az 1980-as évek végén Nyugat- és Kelet-Németország vonatkozásában még attól a Heiner Müllertől sem volt idegen, aki egyébként a legkevésbé sem tematikus oldalról közelített a színházcsinálás felé.⁷ De Thomas Ostermeier is abban látta a német színház marginalizálódásának okát, amikor 1999-ben átvette a berlini Schaubühne igazgatását és meghirdette az új realizmus programját, hogy az tartalmi és formai válsága mellett egyszersmind elveszítette küldetésstudatát is.⁸

A posztoszocialista országok politikus színházi formái azonban már korántsem illeszkednek problémátlanul a Lehmann által felvázolt elméleti keretbe. Mindenekelőtt azért nem, mert egy a nyugati mintázatoktól radikálisan eltérő politikai, szociokulturális és mediális környezetben a színház sokszor az utolsó olyan nyilvános térnek tűnik, amelyben a jelenkor égető társadalmi problémái prezentálhatók, esetleg a közélet visszásságai leleplezhetők. A magyar színházi színtér sajátosságai ebben az összefüggésben több szempontból is megvilágítóak lehetnek.

(1) A rendszerváltás után a színház fokozatosan veszített társadalmi jelentőségéből, melyre a Kádár-rendszerben a kettős beszéd retorikájának hatékony működtetése által tett szert az állampárti ellenőrzés alá vont korlátozott nyilvánosságszerkezetben.

(2) Vagyis a cenzúra miatt a szocialista magyar színház politikussága jórészt latenciaként,⁹ elrejtettséggént, hallgatás-aktu-

⁷ Heiner MÜLLER, *Für ein Theater, das an Geschichte glaubt. Gespräch mit Flavia Foradini* = Uő., *Gespräche*, II., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 332–340.

⁸ Vö. Thomas OSTERMEIER, *Das Theater im Zeitalter seiner Beschleunigung*, Theater der Zeit 1999/7, 10–15.

⁹ Latencia és transzparencia kérdéséhez politika és nyilvánosság vonatkozásában lásd az alábbi összefoglalót: Harun MAYE – Arno METELING, *Mediale Latenz und politische Form. Positionen und Konzepte = Die Unsichtbarkeit des Politischen. Theorie und Geschichte medialer Latenz*, szerk. Lutz ELLRICH – Harun MAYE – Arno METELING, transcript, Bielefeld, 2009, 13–152, kül. 60–92.

sokként volt megragadható: annál, ami a színpadon elhangzott, sokkal fontosabbnak tűnt az, ami nem hangzott el, a mondottak értelmezésénél a sorok között olvasás. A rendszerkritikus politizálás efféle „láthatatlan láthatóságával” szemben körvonala-zódó opcióként a színházat propagandaapparátusnak tekintő Rákosi-korszak kétes öröksége állott. Egy olyan modell, amely a színházat kultúrpolitikai kézivezérléssel személet- és társada-lomformáló ideológia terjesztésére, és közvetetten az államha-talom alátámasztására kívánta eszközszerűen hasznosítani, és amely mögött – némileg ironikus, ám legkevésbé sem érthetetlen módon – a medialitásnak az átlátszóságon és eszközszerű-ségen alapuló schilleri eszménye munkált. Vagyis ugyanaz, ami a német költő szerint a színházat alkalmassá tette a „morális intézmény” funkciójának betöltésére; tudniillik arra, hogy a fel-világosodás médiumaként a művelt polgárság, de akár maga a nemzet előállításának kitüntetett helyszíne legyen.¹⁰

(3) A magyar színház a rendszerváltás után gyakran kárhoz-tatott depolitizáltsága/apolitikussága aligha érthető meg ennek a hagyományösszefüggésnek a keretein kívül. A kettős kódolás kényszerének megszűnte csak elméletben nyitotta meg a lehe-tőséget a színház politikus esztétikájának feltérképezése előtt, a gyakorlatban a magyar kőszínházak visszavonultak a modernis-ta művészeteszmény elefántcsonttornyába.¹¹ Minél turbulenseb-ben alakult a társadalmi, gazdasági, aktuálpolitikai és mediális környezete, a magyar színház annál makacsabbul látszott ra-gaszkodni ahhoz, hogy célját – a közönség szórakoztatva neve-

¹⁰ Vö. Friedrich SCHILLER, *A színház mint morális intézmény*, ford. PAPP Zoltán = *Uő., Művészet- és történelemfilozófiai írások*, Atlantisz, Budapest, 2005, 9–22.

¹¹ Kékesi Kun Árpád az új teatralitás 1990/91-es évadra tett megjelenését is a depolitizáltsággal magyarázza, mint amelynek következtében „a magyar színház figyelme egyre inkább önmaga felé fordul. A kilencvenes évek színházi előadásainak többségében nem társadalmi, hanem tisztán teátrá-lis problémák reflexiója válik igazán meghatározóvá.” KÉKESI KUN ÁRPÁD, *A reprezentáció játéka. A kilencvenes évek magyar rendezői színháza* = *Uő., Tükör-képek lázadása*, JAK–Kijarat, Budapest, 1998, 85–104, itt 86.

lését¹² – leghatékonyabban esztétikai izolációs stratégiákra alapozva érheti el (azaz a „béke szigete”, a kulturált kikapcsolódás helyszíne lesz a jelen nyugtalanító viszontagságai közepette).

(4) Végül azt a tényt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy az ezredforduló Magyarországon azért sem találhattuk nyomát a posztdramatikusság elméletén belül értelmezhető politikus esztétikának, mert a posztdramatikus színház jelenségeit is nagyítóval kellett keresnünk. Legföljebb azzal bukkanhattunk a kőszínházi és a független színteret egyaránt uraló irodalmi színházi hagyomány nehézkedésével szemben dolgozó alkotókra, akiknek ha nem is az egész életműve, a kézjegyeként azonosítható sajtóságos formakánon, de legalább néhány rendezése rokonítható lett volna a drámán túli színház Lehmann által leírt esztétikai logikájával.¹³

A magyar színház apolitikusságáról szóló diskurzus – mint oly sok minden egyéb – kezdeményezése elsősorban a Krétakörhöz és Schilling Árpádhoz köthető. Noha az először 2007-ben megjelent *Egy szabadulóművész feljegyzései*¹⁴ strukturáltságát és főképp retorikáját tekintve első olvasásra inkább tűnik a rendszerváltás utáni magyar társadalom és színház dühödt szapulásának, mintsem szeriöz vitairatnak (és ez minden bizonnyal hozzájárult visszhangtalanságához), Schilling abban megfogalmazott dilemmái és az onnan induló művészi útkeresése kísérteties

¹² Az pedig legalább Benjamin óta tudható, hogy a „művelés és a szórakoztatás” korántsem ellentétes, hanem épphogy komplementer jelenségek. Vö. Walter BENJAMIN, *Színház és rádió (Nevelőmunkájuk kölcsönös ellenőrzéséről)*, ford. FOGARASI György, Apertúra 2010/ősz, <http://apertura.hu/2010/osz/benjamin>.

¹³ A Kékesi Kun által új teatralitásként azonosított jelenségek ugyanis korántsem sorolhatók be problémátlanul a posztdramatikus színház kategóriájába. Az „újfajta képiség” színházának négy irányzata – (1) radikális átértelmezések, (2) imaginista teatralitás, (3) neoavantgárd, (4) diszharmonikus szépségeszményt képviselő rendezők – közül talán csak a neoavantgárdnak nevezett trend példatárában találhatók meg olyan előadások, melyek kapcsolatba hozhatók a posztdramatikusság esztétikájával.

¹⁴ SCHILLING Árpád, *Egy szabadulóművész feljegyzései*, Krétakör, Budapest, 2008².

hasonlóságot mutat mindazzal, ami az 1920-as évek Brechtjének írásaiból színházi reformtervezetként kirajzolódik¹⁵ – különös tekintettel a színház apparátus-jellegének¹⁶ felismerésére, melynek egyenes és elkerülhetetlen következménye volt a Krétakör társulatának feloszlata. A saját intézményességéhez és üzemszerű működéséhez esztétikailag és politikailag is többnyire kritikátlanul viszonyuló polgári illúziószínház további sikerekkel kecsegtető kiszolgálása helyett Schilling állandó és alkalmi produkciós partnereivel egy minél szélesebb rétegek számára alkotó részvételt biztosító politikus színház modelljének kidolgozásába és működtetésébe kezdett, ami társadalmi beavatkozásként definiált nagyszabású közösségi színházi projekteket eredményezett.

Azonban a politikai aktivizmust a Krétakör csapata akkor sem látszik feladni, amikor 6–7 év elteltével visszakanyarodnak a színházcsinálás hagyományosan „művészetiként” azonosított keretei közé (vagyis színházi térben professzionális színészekkel dolgoznak). A szerzőként és rendezőként Gulyás Márton által jegyzett *Korrupció* (2013), vagy a Schilling rendezte *A Párt* (2014) koncepciója mögött félreismerhetetlenül az az előfeltevés munkál, hogy a színház olyan transzparens médium (azaz tényeket megbízhatóan közvetítő közeg) volna, amely súlyos társadalmi visszasságok – úgymint rasszizmus, szexizmus, cigányellenesség, korrupció – leleplezésével maga is hozzájárul a közélet transzparenciájának növeléséhez. S mivel a közbeszédet tematizáló pártpolitikai narratívákkal szembeszegülő, azokat korrigáló előadásban az alkotói szándék szerint valami olyasmi mutatkozik meg igazságként, ami a színházon kívüli médiatérben egyébként láthatatlan maradna, e fölfogás szerint a színház nem egyszerűen politikus potenciállal rendelkezik,

¹⁵ Elsősorban az 1926-os *Több jó sportot!* című szövegre gondolok, vö. Bertolt BRECHT, *Több jó sportot!*, ford. WALKÓ György = Uő., *Színházi tanulmányok*, Magvető, Budapest, 1969, 42–45.

¹⁶ A fogalomhoz lásd KRICSFALUSI Beatrix, *Apparátus/diszpozitívum = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR GÁBOR Tamás, TAMÁS Ábel, RÁCIÓ, Budapest, 2018, 231–237.

hanem általa politikai tettek is végrehajthatók. Ebben az értelemben a kulturális marketing formailag és tartalmilag egyaránt jól sikerült példájának nevezhetjük azt a szlogent, amelylyel a Steirischer Herbst elnevezésű fesztivál igyekezett kedvet csinálni *A Párt* című előadáshoz: „40% színház, 15% propaganda, 20% élő zene, 25% ellenállás”.¹⁷

Másfelől viszont *A Párt*, ahogy a *Korrupció* is, nézőként sokkal inkább annak a lehmanni axiómának az igazságával szembesít minket, hogy a politikával re-prezentációs viszonyba lépő művészet leginkább megismételni képes mindazt, amit hétköznapi tapasztalataink alapján a politikával azonosítunk. Igaz ugyan, hogy Schilling rendezése az egyszerű dokumentarista referencialitásnál valóság és fikció kétségkívül jóval bonyolultabb összjátékát teremti meg, ennek ellenére az előadásban a társadalmi valóság ábrázolásával szemben többnyire alul marad a „színházi pillanat [az itt és most] valósága”,¹⁸ az eldönthetetlen-ség játékát rendre felszámolja az egyértelmű üzenet megfogalmazásának igénye. Mi sem illusztrálja ezt jobban, mint *A kaukázusi krétakör* ún. tézismondatának tudatosan célelvű használata. „Daß da gehören soll, was da ist, denen, die für es gut sind”¹⁹ – így szól a rendkívül talányosan megfogalmazott mondat, amely a maga kriptikusságában azt tudatosítja olvasójában, hogy még a marxista Brecht-értelmezés által „tanulsgékként” azonosított mondatokban is megakasztja az üzenetközvetítés egyértelműségét a nyelvi megfogalmazás összetettsége.²⁰ Még a legkevésbé

¹⁷ Az előadás adatlapja a fesztivál hivatalos honlapján: <http://editions.steirischerherbst.at/2014/english/program/34-a-part-die-partei-the-party.php> (utolsó letöltés: 2018.07.24.).

¹⁸ Hans-Thies LEHMANN, *Lehrstück und Möglichkeitsraum* = Uő., *DAS POLITISCHE SCHREIBEN. Essays zu Theatertexten*, Theater der Zeit, Berlin, 2002, 366–380, itt 373.

¹⁹ Bertolt BRECHT, *Der kaukasische Kreidekreis* = Uő., *Gesammelte Werke V.*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1967, 1999–2105, itt 2105.

²⁰ Lásd Lehmann vonatkozó olvasatát a tandarabok kapcsán: „A szöveg – hogy rövid összefoglalását adjuk egy *A rendszabály* egész szövegére kiterjeszhető, annak jelentésszintjeit megnyitó olvasatnak – nem azokból a

egyértelműsítő magyar fordítása („Hogy azoké legyen, ami van, akik jól bánnak vele”²¹) sem válhatna magától értetődő módon egy a példázatosságot dekonstruáló, azaz a tantétel létét megkérdőjelező olvasat kiindulópontjává, de ilyesmire Schilling rendezése kísérletet sem tesz. Épp ellenkezőleg: a mondat didaktikus-ságát támasztja alá az, ahogy az előadás kontextusában a Krétakör küldetésnyilatkozatává (továbbá közösségi finanszírozási kampányának szlogenjévé) válik. Ezzel *A Párt* mintegy maga dönti el azt a művészet, igazság és politika viszonyára vonatkozó dilemmát, amelyet Harold Pinternek a Nobel-díj átvétele alkalmából írott beszéde kezdő sorainak megidézésével megnyit: „1958-ban a következőket írtam: »Nem lehet élesen elválasztani egymástól a valóságosat és a nem valóságosat, az igazat és a hamisat. Egy dolog nem feltétlenül igaz vagy hamis; lehet egyszerre igaz és hamis.« Azt hiszem, hogy ezek a kijelentések még mindig megállják a helyüket, és még mindig érvényesek, ha a valóság művészet általi feltárásáról van szó. Íróként egyetértek velük, állampolgárként viszont nem. Állampolgárként fel kell tennem a kérdést: mi igaz és mi nem igaz?”²²

És ahogy Pinter sem nagyon tudott mást tenni annak megállapítása után, hogy „a nyelv a művészetben mindvégig rendkívül bizonytalan tranzakció marad”,²³ mint felhagyni a drámaírással és aktivistaként fellépni a világban tapasztalt politikai visszasságok ellen, úgy a Krétakör alkotóközösségének sem maradt sok választása *A Pártot* és a *Korrupciót* szétfeszítő esz-

mondatokból és tézisekből áll, melyeket látszólag elélni tár, hanem sokkal inkább lyukakból, kértélműségekből és ambiguitásokból, melyeket csak az előadásmód, a gesztus, az intonáció, a hangsúlyozás, a zenei megvalósítás, a szünetek és a szavak közötti elnémulás nyithat meg – vagyis maga a »színház«.” LEHMANN, *Lehrstück und Möglichkeitsraum*, 376.

²¹ Eörsi István fordítása, amely kétségtől jobban visszaadja a mondat grammatikai összetettségét, mint Garai Gábor magyarítása: „Hogy minden azoké legyen itt, akik bánni tudnak vele.”

²² Harold PINTER, *Művészet, igazság és politika*, ford. ZSIZSMANN Éva, Nagyvilág 2006/7, 624–634.

²³ Uo., 625. (A fordítást módosítottam, K. B.)

tétikai és politikai ellentmondások elkerülése érdekében. A hatalom tántoríthatatlan bírálatából fakadó finanszírozási nehézségeken túl alighanem komoly színházszakmai megfontolások is meghúzódnak azon döntés mögött, hogy Schilling a *Lúzer* (2014) és *A Harag Napja* (2015) után szétválasztotta rendezői és aktivista tevékenységét, Gulyás Márton pedig színházcsinálóból politikai aktórré vált. Immár empirikusan bizonyított tény, hogy egy korlátozott méretű közönséget elérő független színházi előadásnál a politikai aktivizmusnak sokkal hatékonyabb médiuma lehet egy a közösségi médiában virálisan terjedő videó,²⁴ ahogy Gulyás Youtube-csatornája is összehasonlíthatatlanul nagyobb elérést produkált bármilyen, a magas művészet intézményrendszerében bemutatott produkciónál.²⁵ Nem beszélve a bíróság előtti önszínreviteléről az ellene tártstettesként elkövetett garázdaság és rongálás büntette miatt indított per elsőfokú tárgyalásán, amely a közelmúlt kétségkívül leghatékonyabb politikai performanszának bizonyult.²⁶

A Magyarországon politikus színházként azonosított, többnyire a független színtéren megszülető produkciók túlnyomó részéről ugyanígy elmondható, hogy alkotói a színházat a láthatóság és az átlátszóság médiumának tekintve társadalomkritikai céllal nyúlnak közéleti témákhoz, de hasonló megállapításokat tehetünk a többi posztoszocialista ország vonatkozásában is.²⁷ A menekültkérdés megoldatlansága, az idegengyűlölet, a vallási/politikai/nemzeti radikalizálódás és a populizmus térnyerése

²⁴ Schilling Árpád *Nemzeti konzultáció 2017* címmel 2017. április 4-én a Facebookra feltöltött papucsos-alsónadrágos videója jelenleg 1,5 millió megtekintésnél jár; <https://www.facebook.com/schillingarpad/videos/1821169358100872/>.

²⁵ A *Slejn* elnevezésű csatornának jelenleg 31 000 feliratkozója van, a feltöltött videók nézettsége 7 000 és 450 000 között mozog.

²⁶ A 2017. április 13-án tartott tárgyalás közvetítését a közösségi médiában rengetegen követték, és további politikai demonstrációk kiváltója lett.

²⁷ Kézenfekvő magyar példaként a PanoDrama tevékenysége említhető, az európai színtérről pedig az orosz Teatr.doc és a román Gianina Cărbunariu munkái.

miatt azonban a színház egy ideje a nyugati democráciákban is egy sokkal turbulensebb politikai erőterben találja magát, amelyben egyre inkább összerosódik a politika reprezentációja a reprezentáció politikájával, és újra lényegivé válik valóság és színrevitel ontológiai és episztemológiai különbsége. Egyre-másra tűnnek fel olyan alkotóközösségek, akik – Lehmannal szólva – „a politikai aktivizmus és az esztétikai gyakorlat közötti különös szürkületi zónában”²⁸ lokalizálják tevékenységüket. Gondoljunk csak a Milo Rau által alapított International Institute of Political Murder olyan projektjeire, mint a Pussy Riot és más orosz művészek elleni per anyagát újrajátszó *Die Moskauer Prozesse* (2013), a *Die Weltwoche* ellen uszítás, diszkrimináció és az alkotmányos rend megzavarása miatt indított népbíróági tárgyalásra *Die Zürcher Prozesse* (2013) címmel, vagy a politikai reprezentáció válságára az első világparlament megszervezésével reagáló *General Assembly-re* (2017). De ugyanígy eszünkbe juthatnak a Zentrum für Politische Schönheit komoly médiaérdeklődést generáló akciói, melyek ugyancsak nehezen értelmezhetők a latens politikusság lehmanni elméletén belül. Így például az *Erster Europäischer Mauerfall* (2014), melynek keretén belül a berlini falnál szökés közben életüket vesztett áldozatoknak emléket állító fehér keresztet a szolidaritás jegyében „elmenekültek” az EU keleti határaihoz, ahol a fal napjainkban szedi áldozatait; vagy a *Die Toten kommen* (2015), amely az EU határain elhunyt menekültek holttestének exhumálását és berlini újratemetését takarta; de amikor 2017-ben Björn Höcke, az Alternative für Deutschland (AfD) nevű szélsőjobb oldali populista párt politikusa a „szégyen emlékművének” nevezte a berlini holokauszt-emlékművet, akkor thüringiai lakóházának szomszédságában felépítették annak kicsinyített mását (*Holocaust-Mahnmal Bornhagen*).

²⁸ Hans-Thies LEHMANN, *A Future for Tragedy? Remarks on the Political and the Postdramatic = Postdramatic Theatre and the Political. International Perspectives on Contemporary Performance*, szerk. Karen JÜRS-MUNBY – Jerome CARROLL – Steve GILES, Bloomsbury, London, 2013, 87.

Színház és politika viszonyát aligha fogja érintetlenül hagyni a világpolitika színterén a 2016-os amerikai elnökválasztási kampány óta egyre nyilvánvalóbban megmutatkozó krízisjelenség, amely politika, (médiá)nyilvánosság és színrevitel radikálisan átrajzolódó összefüggérendszerében ragadható meg. Az ezredfordulóra diskurzusokon – szociológián, színház-, kultúra-, média- és politikatudományon – átívelő konszenzus látszott kialakulni akörül, hogy amennyiben a demokráciában a politika céljai, cselekvései és sikerei állandó legitimációján alapul, szükségképpen rá van utalva önmaga folytonos színrevitelére. Ezt mi sem bizonyítja jobban, minthogy a demokratikus hatalomgyakorlásra közkeletű vélekedés szerint az egyik legnagyobb veszélyt a rejtőzködő, ún. „háttérhatalom” jelenti. Aligha lehet véletlen, hogy Colin Crouch poszt-demokrácia fogalma is a demokratikus intézmények látható, ám tartalmilag kiüresedett kulisszáinak, valamint egy jórészt a színpalak mögött operáló, szűk gazdasági-politikai elit kezébe került tényleges hatalomnak a szembeállításán alapul.²⁹ Ugyanakkor a politikatudományban mintha továbbra is gyanakvás övezné a totalitárius diktatúrák manipulatív színreviteli stratégiáit éppúgy, mint a médiakor társadalmában a demokratikus politizálás egyre nyilvánvalóbb színrevittellé válását. Thomas Meyer a mediokrácia működését leíró, diskurzusképző munkájában³⁰ formálisan ugyan hivatkozik a színháztudományban gyakorlatilag párhuzamosan zajló, a teatralitás, színrevitel és autenticitás fogalmait körüljáró kutatásokra,³¹ fejtegetéseiben azonban a színházat mint médiumot rendre annak csak egy bizonyos történelmi korszakra jellemző megjelenési formájával, jelesül a polgári illúziószínházzal azonosítja. Nyilvánvaló, hogy a kukucskaló színpad mediális ar-

²⁹ Vö. COLIN CROUCH, *Post-democracy*, Polity Press, Cambridge, 2004.

³⁰ THOMAS MEYER, *Mediokratie. Die Kolonisierung der Politik durch die Medien*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2001/2015⁶, 121.

³¹ Vö. *Inszenierung von Authentizität*, szerk. ERIKA FISCHER-LICHTE, CHRISTIAN HORN, ISABEL PFLUG, MATTHIAS WARSTAT, Francke, Tübingen–Basel, 2000/2007².

chitektúráján alapul az előszínpad és a színpad mögötti terület szembeállításának retorikája, amely magával hozza látszat és valóság ontológiai megkülönböztetését. Erre ismerhetünk rá az olyan, Meyer által válságtünetként azonosított jelenségekben, mint a szakpolitikákat felváltó esemény- és látszatpolitizálás, vagy a politikai karizma önszínreviteli aktusokban történő létrehozása. Hasonló ellentmondás jellemzi az amerikai szociológus, Jeffrey Alexander gondolkodását is, aki ugyan *Performance and Power* című kötetében a társadalmi performansz kulturális elmélete címszó alatt alapos és értő összefoglalóját adja a kurrens színház- és performanszelméleteknek, hogy aztán érvelésében a performansznak illúzióképző erőt tulajdonítson, vagyis a mintha-státuszában tételezze.³² Továbbá szép számban akadnak olyan politológiai szakmunkák is, amelyekben a színház még csak nem is metaforának tűnik, hanem egyenesen a tartalommal nem rendelkező látszat szinonimájának.³³ Ezek olyan kultúrkritikai pozíciókhoz csatlakoznak, amelyek – egy, a magyar nyelvi etimológia felől különösen kézenfekvőnek tűnő gesztussal (színrevitel/színlelés) – hajlamosak a színrevitel jelenségét a színlelésre, becsapásra, valamely hamis látszat előállítására redukálni.³⁴ Látnunk kell azonban, hogy ezek a diskurzusok – többnyire merőben reflektálatlanul – a hagyományos színház-metaforán és azzal összefüggésben a kétvilág-elméleten alapulnak, ezért a színrevitelt a valósághoz képest másodlagos létezőként tételezik.

³² Jeffrey C. ALEXANDER, *Performance and Power*, Polity Press, Cambridge, 2011, kül. 19–81; lásd továbbá Jeffrey C. ALEXANDER, *The Performance of Power. Obama's Victory and the Democratic Struggle for Power*, Oxford University Press, Oxford–New York, 2010.

³³ Vö. pl. David E. APTER, *Politics as Theatre: An Alternative View of the Rationalities of Power = Social Performance. Symbolic Action, Cultural Pragmatics, and Ritual*, szerk. Jeffrey C. ALEXANDER, Bernhard GIESEN, Jason L. MAST, Cambridge University Press, 2006, 218–256.

³⁴ A színrevitel fogalmához lásd KRICSFALUSI Beatrix, *Színrevitel = Média- és kultúratudomány. Kézikönyv*, szerk. KRICSFALUSI Beatrix, KULCSÁR SZABÓ Ernő, MOLNÁR Gábor Tamás, TAMÁS Ábel, Ráció, Budapest, 2018, 346–349.

Míg tehát kultúrkritikai távlatból a színrevitel az autenticitás ellenfogalmának számít, addig a vizsgálódásait immáron a reprezentációs színháznál jóval tágabb területre kiterjesztő színháztudomány egy negatív értéktételektől mentes, ontológiaiilag indifferens szakkifejezésként körvonalazódik. Csakúgy, mint azokban az elméleti kontextusokban, melyekben nem (tisztán) esztétikai, hanem antropológiai kategóriaként is használatos. Wolfgang Iser, Helmuth Plessner és Erving Goffmann munkái mutattak rá arra, hogy az identitás önszínrevitelekben történő megalkotottságát nem olyan szubjektívációs eljárásnak kell elképzelnünk, melynek során „hamis” rétegek rakódnának rá az én esszenciálisan egyébként adott magjára. Az emberi egzisztencia „alapvető szerepszerűsége”³⁵ azt jelenti, hogy az én kizárólag az önszínrevitel performatív aktusai által létesül, melyek már nem értelmezhetők a lét és a látszat egyszerű szembeállításának keretein belül. A folyamatos önszínrevitel identitásalakító teljesítménye talán még sosem volt annyira nyilvánvaló, mint a közösségi média korában. E kultúrtechnika elmúlt évtizedbeli robbanásszerű fejlődése nem csekély mértékben járult hozzá ahhoz, hogy színrevitel és autenticitás ontológiai ellentéte helyett az autenticitás színrevitele kerüljön az interdiszciplináris vizsgálódások homlokterébe. Azonban kétség nem férhet hozzá, hogy a szemünk előtt formálódó politikán, demokrácián, tényeken és igazságon túli dezinformációs társadalomban e téren is érvényesülni fog a visszacsapás jelensége. Az elmúlt évtizedekben a kultúratudományok által rehabilitált színrevitel-fogalom minden bizonnyal visszaíródik a valóság-látszat, igazság-hazugság, hír-álhír bináris oppozíciói által uralt mezőbe, és ez alighanem jelentős hatással lesz a színház politikai mozgásterére is.³⁶ Ahogy az is, hogy a hatalmukat hagyományos

³⁵ Helmuth PLESSNER, *Soziale Rolle und menschliche Natur* = Uő., *Schriften zur Soziologie und Sozialphilosophie, Gesammelte Schriften X.*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985, 227–240, itt 230.

³⁶ Megjósolni is nehéz, hogy a közbeszédet rendíthetetlenül uraló menekültválság és a posztfaktuális kommunikáció korában milyen fogadtatása lenne

melodramatizációs sémák és önszínreviteli aktusok hatékony működtetésének segítségével elnyerő és megszilárdító politikai aktorok nyilvánvalóan egyre szorosabb ellenőrzés alá akarják vonni a színházat függetlenül attól, hogy az saját politikusságát elkötelezett művészeti intervencióként, kritikai pozíciójának láthatóvá tételeként definiálja, vagy épp a rend megteremtésére és fenntartására irányuló politikai logika működésének megszakításaként, saját szabályainak áthágásaként értelmezi.³⁷

egy a Christoph Schlingensief *Bitte liebt Österreich!* című akciójához fogható alkotásnak, melynek esztétikai és politikai hatásmechanizmusa a színrevitel határainak radikális elbizonytalanításán alapult.

- ³⁷ A populizmus és az autokratikus hatalomgyakorlás előretörésével egyre több európai országban lehetünk szemtanúi a színházi életbe történő direkt politikai beavatkozásnak. A véleménynyilvánítás és a művészi önkifejezés szabadságának alkotmányban rögzített alapjogai mintha már Németországban sem lennének vita fölött állók. Legalábbis erre enged következtetni az, hogy 2017 júliusában a Bajor Keresztényszociális Unió meg akarta tiltani Matthias Lilienthalnak, a Münchner Kammerspiele intendánsának és a színház alkalmazottainak azt, hogy másik 130 civil szervezettel és intézménnyel együtt részt vegyenek egy a szélsőjobboldali retorika térnyerése és a félelemkeltés politikája ellen tiltakozó demonstráción. Mivel véleményük szerint Lilienthal megsértette az egy állami intézmény vezetőjeként tőle elvárt pártsemlegesség elvét, elbocsátását is követelték. Oroszországban Kirill Szerbrennyikov, a Gogol Központ egykori művészeti vezetője ellen sikkasztás vádjával folytatott eljárásban az ügyészség egyenesen a színházi előadás efemer, utólagosan csak nyomként hozzáférhető létmódját fordítja a megvádolt művész ellen akkor, amikor Szerbrennyikov *Szentivánéji álom* rendezése ontológiai státuszának igazolásaként nem fogadja el az előadásról készült videofelvételeket, kritikákat, programfüzeteket, a megváltott belépőjegyeket, mondván, ezek nem bizonyítják hitelt érdemlően egy előadás megtörténtét. Vö. Iván Ildikó, *Ha mi árnyak nem tetszettünk. Színház-ügyek Oroszországban*, Színház 2018/5, 26–29.

Ökopolitika, színház, performansz

A kortárs európai színházelmélet egyik iskolateremtő művében a szerző, Hans-Thies Lehmann megállapítja: „a színpadon – még a legburjánzóbb képiség színházában is – mindig az emberi test marad az az érzelmi centrum, amivel a szemlélő azonosulni tud”.¹ Habár Lehmann *Posztdramatikus színháza* nem elsősorban antropocentrikus mivolta apropóján vált ismertté, a fenti kijelentés mégis visszamutat a színházat kizárólag az ember materiális jelenlétével azonosító, és más típusú, például mediatisált, technológiához kötődő vagy egyéb nem-emberi jelenléteket abból értelemszerűen kiszorító kutatói tekintetre. S éppen ezt a tekintetet zavar(hat)ják meg azok a kortárs előadói gyakorlatok, melyek az emberen túli létezők színrevitelében és performativitásában érdekeltek, és sok esetben elbizonytalanítják az embert mind nézői, mind játékos szerepében a hierarchia csúcsán tartó paradigmát. Jelen tanulmány célja felvázolni pár fontosabb kérdésirányt az ökopolitikai szemlélet kortárs színházi előadásokra, performanszokra, illetve installációkra gyakorolt hatásaival kapcsolatban, főként a növények és állatok sajátos időbeliségének, jelenlétének, valamint emberrel való viszonyának megtapasztalhatósága, illetve bemutathatósága szempontjából.

¹ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix és Schein Gábor, Budapest, Balassi Kiadó, 2009, 178.

Törékeny természet, erős ember?

A környezet nem-emberi létezőinek (ideértve növényeket, állatokat, kőzeteket, ásványokat, robotokat és egyéb gépeket, vagy éppen magát a Föld nevű bolygót) ágenciája régóta fontos témája a többek között az Animal Studies, a klímaváltozás, a poszthumán és az antropocén diszkurzív metszéspontjaiban megképződő kortárs humántudományi kutatásoknak. Természet, ökológia és politika kapcsolata egyszerre veti fel az ember szerepét és felelősségét saját lokális és globális környezete alakításában és irányításában, valamint az emberközpontú észlelés- és érzékelésmódok lehetséges kritikáját, ideértve akár az ökomozgalmak politikai célkitűzéseit. Ahogyan arra Bruno Latour is rámutatott: „A politikai ökológia sohasem állította, hogy a természet saját érdekében szolgálja a természetet, miután teljes mértékben képtelen arra, hogy egy dehumanizált természet jólétét definiálja.”² Ráadásul, az a tény sem hagyható figyelmen kívül, hogy a természet egyszerre jelenik meg a társadalomtól különböző, ám egységes, uniformizált képzetként, miközben megismerésének és hozzáférhetőségének módjai nagyon is társadalmi, sőt technomediális tényezők eredményei.

Az emberi és nem-emberi létezők lehetséges társulásai – amelyek az aktívként elképzelt ágenciák, illetve a társadalmi aktorok újrafelosztása³ felé is utat nyithatnak – a 20–21. század folyamán a művészeti gyakorlatokra is érzékelhető hatást gyakoroltak. A színre állított állatok kapcsán például elegendő Joseph Beuys és Marina Abramović performanszaira, vagy Robert Wilson, Romeo Castellucci és Ivo van Hove rendezéseire gondolnunk. Ugyanakkor a színrevitel folyamata már önmagában

² Bruno LATOUR, *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*, trans. by Catherine PORTER, Harvard University Press, 2004, 21. (Fordítás tőlem: D. K.)

³ Uo. 69–70.

is megkérdőjelezi azt, hogy miként is kereteződik a (színházi) állat mint olyan. Ahogyan Rosner Krisztina is kiemelte: „[...] annak ellenére, hogy ilyenkor ember és állat közös jelenléte válik hangsúlyossá, mégis csak az ember jelentkezik egyedként, az adott állat esetében [...] a szereplőt csak a fajta »mélységéig« definiáljuk [...] A jelenlét kérdéséhez tartozik az is, hogy az állat »nem tudja«, hogy állatot játszik, és hogy ezt éppen egy színházi előadásban teszi, és hogy a jelenléte a színházi és dramaturgiai határpontokra is rámutat, amennyiben egy adott színre vitt állat szinte mindig a fajtáján belül marad [...]».⁴

Ezen túl a környezet egyéb ágenseinek (növények, föld, kőzetek stb.) színreviteli és performatív lehetőségeit az 1960-as évektől kibontakozó *land* vagy *earth art* gyakorlata is kijelölte, amely a környezeti problémák és energiák megmutatásán, az azokkal való viszony ki- és újraalakításán keresztül kísérelte meg ismét élettélivé, vitálissá tenni az ember(i művészet) és természet közötti kapcsolatot. Ehhez az 1990-es évektől kezdve hozzákapcsolódtak a zöldpolitika és fenntartható környezet fogalmaira reflektáló kiállítások, installációk, performanszok és egyéb események, mint az *ecological art* keretében készült 1992-es híres New York-i *Fragile Ecologies* című kiállítás, amely egyesek szerint „jobban emlékeztetett egy tudományos kiállításra, mint egy művészeti eseményre”.⁵

De az ököpolitika a kortárs színházi kutatásokra is hatást gyakorolt, s a kilencvenes évek közepétől olyan kérdésirányok számára nyitott utat, mint az ökodramaként olvasható szövegek vizsgálata,⁶ a színházi intézmények és gyakorlatok környezetre gyakorolt hatásai (például a realista színház hulladékképző ru-

⁴ ROSNER Krisztina, *Nincsen színpad állat nélkül*, Színház, L. évf. 7. sz., 2017/7, 11.

⁵ Michael KIMMELMAN, *Art in Review*, New York Times, 1992. november 27, 23. (Fordítás tőlem: D. K.)

⁶ Theresa J. MAY, Wendy ARONS, *Ecodramaturgy and/of Contemporary Women Playwrights = Contemporary Women Playwrights*, ed. Lesley FERRIS and Penny FARFAN, New York, Palgrave MacMillian, 2013, 181–196.

tinja⁷), vagy a természet és ahhoz kötődő nem-emberi létezők előadói témává és formává válása⁸. Ez utóbbi esetben az anyaghoz kötődő jelenlét színrevitele ugyanakkor az idő megtapasztalásának és feloszthatóságának új kereteire is felhívja a figyelmet. Ennek egyik elméleti reflexiója érhető tetten a korábban már említett antropocén fogalmának – az utóbbi másfél évtized során a természet-, a társadalom- és a bölcsészettudományokban is diskurzusteremtő – felemelkedésében.

Ahogy a kortárs médiaarcheológiai kutatások irányából jól ismert Jussi Parikka rámutatott *Planetary Goodbyes: Post-History and Future Memories of an Ecological Past*⁹ című írásában, az antropocén kifejezés elsősorban azokra a geológia területén folyó vitákra utal, melyek az emberi faj megjelenéséhez – a holocént követő – új földtörténeti kort is társítanak. Az antropocén bevezetésére történő kísérletek is határozottan jelzik azt az ökopolitikai fordulatot, amely az embert az ökoszisztémák és a klíma változásainak, az ipari tevékenységek természeti rendszerekre gyakorolt hatásának, vagy a különféle fajok kihalásának fényében kritikai vizsgálat tárgyává teszi. Az antropocén perspektívája tehát az embert és az ő időbeliségét a Föld közösségének részeként vizsgálja, valamint a múlt és jövő tapasztalatát a történeti idő szűknek tűnő horizontjáról áthelyezi a földtani idő perspektívájába.

A Föld időritmusának színrevitele fontos szerepet tölt be például a Red Earth nevű brit alkotói csoport munkáiban.

⁷ Ld. „Habár a témáin keresztül kapcsolatban van a természettel a cseresznyés-kertek, a vadkacsák, és a szennyezett fürdők képein keresztül, a realizmus ideológiai diskurzusa abba az árnyékba löki a nem-emberi világot, amelyből furcsán fenyegető – mégis élettelen – tárgyak szellemszerű formájában kiemelkedett.” in Una CHAUDHURI, *There Must Be a Lot of Fish in That Lake. Toward an Ecological Theater*, *Theater*, Vol. 25. No. 1, 1994, 24. (Fordítás tőlem: D. K.)

⁸ *Readings in Performance and Ecology*, ed. Wendy ARONS and Theresa J. MAY, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2012; valamint *Performing Nature – Explorations in Ecology and the Arts*, ed. Gabriella GIANNACHI and Nigel STEWART, Bern, Peter Lang AB, 2005.

⁹ Jussi PARIKKA, *Planetary Goodbyes: Post-History and Future Memories of an Ecological Past*, *Cultural Studies Review*, Vol. 21 No. 2, September 2015, 50–52.

A Red Earth 1989-ben olyan társulatként kezdte meg működését, melynek ökopolitikai érdeklődését kezdetben leginkább az erdei színház műfaja jellemezte, majd a természeti és kulturális örökségek relációját kutató helyspecifikus tájszínházzá nőtte ki magát. A képzőművészet, szobrászat és színház keresztmetszetében létrejövő előadások a nézőket elsősorban résztvevőkként kezelik, akikkel közösen fedezik fel a művészet, tudomány és természet közötti performatív kapcsolatokat. 2005 áprilisa és szeptembere között megvalósult *Geograph* című installáció-sorozatukban¹⁰ például a Birling Gap nevű dél-angliai partszakasz földtani, régészeti és földrajzi jellegzetességeire reflektáltak több szakaszban: az előadók és a résztvevők közösen alkottak meg egy installációt a strandon futó eróziós vonal képében, amely a sziklafal egykori helyét jelezte. A táj átalakulásának színrevitelét tehát a tenger és a sziklafal erőinek feszültsége adta: ez a nem-emberi ellentét alapozta meg a dramaturgiát. A közet kronológiája így egyben felfedte azt a konfliktusként is keretezhető viszonyt, amelyben az ember már csak emlékezőként, rekonstruktorként vehetett részt.

Cselekvő növények, állati ágensek

A nem-emberi szereplők színrevitele kapcsán felmerülő performativitás és cselekvés, valamint cselekvőképesség fogalmi összefüggéseinek vizsgálatába vezetett be izgalmas szempontokat Bruno Latour. A szerző *Ágencia az antopocén korában*¹¹ című írásában arra tesz kísérletet, hogy rámutasson annak a metamorf övezetnek a kutatási kereteire, amelyben a természet és társadalom tartományai feloldódhatnak egy közös, geotörténetileg értett ágenciában. Érvelése szerint a közös világ, melynek megképződése politikailag indokolt (vagyis a polgárok környezetük-

¹⁰ RED EARTH, *Geograph: Birling Gap*, East Sussex, 2005.

¹¹ Bruno LATOUR, *Ágencia az antopocén korában*, ford. Keresztes Balázs, Prae, 2017/1, 3–20.

kel és egyéb tartományokkal való társításában érdekelt), éppen azáltal lehetetlenülhet el, ha két tartományra osztódik:

„egy élettelen és ágencia nélkülire, valamint egy másikra, amely eleven és minden ágenciát magának tud. Ez a szükség és a szabadság birodalmának – hogy Kant kifejezésével éljünk – olyan kettéválasztása, amely lehetetlenné tette a politikát, és nagyon korán lehetővé tette, hogy a Gazdaság elnyelje. Egyben erre vezethető vissza az ökológiai fenyegetéssel szembeni teljes tehetetlenségünk: vagy hagyományos, szabadság után sóvárgó politikai ágensekként mozgósítjuk magunkat – ez a szabadság azonban nem kapcsolódik az anyag világához –, vagy elhatározzuk, hogy alárendeljük magunkat az anyagi szükség birodalmának – ebben az anyagi világban azonban még a leghalványabban sem emlékeztet semmi a régi idők szabadságára és autonómiájára.”¹²

Latour tehát az antropocén korát a különféle ágensek közös sorsaként látja, amely ellenáll a dokumentációnak és elmesélhetőségnek, valamint a szubjektum és objektum modernista dichotómiájának. A hagyományos ökopolitika kritikája jelenik itt meg, amely már nem hisz abban, hogy a politika kiterjesztése a természetre és a környezetre, az ember élettelenítése vagy az anyag megelevenítése diszkurzív és praktikus kiutat jelenthet. Ehelyett a szétosztás gyakorlatát ajánlja.¹³

Az antropocén által felvetett problémákra a kortárs művészet számos gyakorlata reagál, itthon nemrég például a Fiala Képzőművészek Stúdiójában megrendezett *Xtro Realm* című 2017-es kiállítás.¹⁴ A tematikus bemutatóban szereplő installációkat,

¹² Uo. 18.

¹³ Ld. „A geotörténet »geo-« előtagja nem a természethez való visszatérést jelöli, hanem a szubjektum és objektum visszatérését a földbe – a »metamorf övezetbe« –, amely elől mindkettő menekülni próbált: az egyik az élettelenítésen, a másik a túlzott megelevenítésen keresztül.” in Uo., 21.

¹⁴ A József Attila Kör és a Fiala Képzőművészek Stúdiója Egyesület közös

hangjátékokat, festményeket az a kérdés szervezte, hogy miként is megszerezheti az ember azt az ökoszisztémát, amellyel függési viszonyban áll. A kiállított munkák az emberközponthú világ megkérdőjelezésén keresztül nyitottak utat az emberen túli nézőpontok, vagy éppen az ember által generált ökológiai értelmezéshagyományok kritikájá felé. A tárgyá váló állatok színrevitelét vizsgálta Barna Orsolya, Gosztola Kitti és Pálinkás Bence György *A vakok és az elefánt* című installációjá, amely a kiállító térben elszórt állat-preparátumok (fácán, róka, aranysakál, varjak), valamint egy meghallgatható hangjáték performatív egymásra vetítésén keresztül értelmezte a tudáshoz és hatalomhoz való hozzáférés lehetőségeit és az ökoszisztémára gyakorolt hatását. A hangjáték képezte meg az akusztikus dimenzióját az abszurd módon csakis preparátumként megismerhető és megszerezhető, élő helyett élőhalott világ képzetének. Ezzel párhuzamosan a preparátumok leleplezték a bioszférát vizsgáló nyugati tekintet, sőt érintés (!) azon hagyományát, amely megrögzötten ragaszkodik a tartós mozdulatlan-ságban, mintegy dokumentumként kiállítható állat-tárgyakhoz.

De a kortárs performanszművészet több alkotója is felhívja a figyelmet arra, hogy a Latour által említett animáció és szétosztás technikája a nem-emberi színrevitelében milyen fontos szerepet tölthet be. A színre vitt állatok kapcsán fentebb már kitértem a nem önként vállalt szerep és jelenlét kérdéseire, ám ott az állat szereplőként, játékosként állt előttünk. Érdekes kérdés ehhez képest, hogy milyen értelmezői gyakorlat segíthet az állatok számára létrehozott előadás-események kapcsán. A finn Tuija Kokkonen 2013-ban indult *Chronopolitics with Dogs and Trees* című „interspecies” – vagyis fajok közöttiként definiált – projektjeiben¹⁵ éppen ilyen típusú kísérleteket kezdemé-

projektje. Kiállító művészek: Barna Orsolya, Gosztola Kitti, Pálinkás Bence György, Horváth R. Gideon, Keresztesi Botond, Rohonyi-Demkó Iván, Seemann Adrienn, Süveges Rita, Szimán György, Tranker Kata, Zilahi Anna (*Xtro Realm*, FKSE – Stúdió Galéria, Budapest, 2017. november 7–30.)

¹⁵ Tuija KOKKONEN, *Chronopolitics with Dogs and Trees in Stanford*, Stanford University, California, 2013.

nyezett, amikor a növények és állatok mint színészek, illetve nézők lehetőségeivel foglalkozott. A gyakran fél napos események, melyekhez bármikor csatlakozhattak a(z emberi) résztvevők, illetve szabadon el is hagyhatták azokat, újfajta idő- és jelenlét-tapasztalatot kívántak színre vinni azáltal, hogy a tanú és a megfigyelő értelmezhetőségét radikálisan tágították a környezet nem-emberi ágenseinek bevonásával. Az előadás során lehetőség adódott a címben jelzett fák és kutyák számára felolvasást tartani növényekről és állatokról szóló 17–21. századi írásokból. Például így válhatott Tolkien *A Gyűrűk Ura* című könyve is ökológiai értelmezés tárgyává, a Szilszakállról szóló részek felolvasásával. A növények, állatok és az ember közös jelenléte szervezte tehát ezeket az előadás-eseményeket, melyek középpontjában már nem kizárólag az ember figyelmének vagy érdeklődésének felkeltése található.

De érdemes kitérni egy másik finn alkotó-kutató, Annette Arlander munkáira is, aki a performansz és a videoművészet találkozási pontjaiban hozza létre ökoelőadásait és -eseményeit. A *Performing with Plants* című sorozata többek között arra kereste a választ, hogy „miként lehet a tájat előadni, nem csak reprezentálni? [...] Hogyan tudsz egy olyan élőlényhez viszonyulni, amelyről nem is olyan egyszerű felismerni, hogy a te fajtád? Egy növényt nehéz az interakcióban partnerként látni, habár a növények valójában társaink, együttműködnek velünk az oxigén és széndioxid termelés tekintetében. A növények szövetségeseink, hiszen ők állítják elő a fotoszintézis során élelmünk alapvető hozzávalóit. Ők a világ valós megalkotói. Van egyfajta szimbiotikus kapcsolat a növények és állatok, ebben az esetben a cserjék és az emberek között. A legtöbb növény állandóan, megbízhatóan ott van számunkra. Mondhatjuk, hogy a növények »tudják«, mit jelent a helyspecifikusság.”¹⁶

¹⁶ Anette ARLANDER, *Becoming Juniper – Performing Landscape as Artistic Research*, University of the Arts Helsinki, Theatre Academy, 2015, URL: <http://nivel.teak.fi/becoming-juniper/becoming-juniper-performing-landscape-as-artistic-research-annette-arlander/>, A letöltés dátuma: 2018. 06. 27. (Fordítás tőlem: D. K.)

Arlander egyik 2017-es darabját, a *Sunday with a Pine* című eseményt és annak dokumentációját¹⁷ például egy fenyőfa egy napos meglátogatása köré szervezte, amely során reggel 8 és este 8 között két óránként kilátogatott a fához, feljegyzéseket készített róla, valamint filmre vette az együtt töltött időt. Ez az művészeti gyakorlat felhívja a figyelmet a jelenlét új típusú érzékelésére, amely nem az ember történeti idejében akarja értelmezni és érezni a növények történetét, hanem önmagát kívánja áthangolni egy más típusú ritmusra. Ez maga a *slow theatre*, ahol a Föld ökológiai rendszere válik életre kelthető archívummá: így jutunk el Noé bárkájától mint ökoarchívumtól¹⁸ egészen a történelmen túli skálán játszódó Arlander-féle fenyőig mint a földtani archívum részéig.

Ellenálló akác

De érdemes ökológia és politika (színházi) kapcsolatát a természet politikai és ideológiai kihasználásának fényében is megvizsgálni. A nemzetpolitikai kérdésekben alkalmazott érvrendszerek ugyanis már a felvilágosodás előtt is gyakran utaltak vissza a természeti állapotra, s ahogyan Timothy Morton is felhívja rá a figyelmet, a monarchiakon túllépni kívánó nemzetállamok létrejötte is nagyrészt a nemzet (*nation*) és természet (*nature*) képzetének összekapcsolásához kötődött.¹⁹ A nemzetpolitikát befolyásoló diskurzus tehát a nemzet ideájának megerősítése céljából gyakran a természetben fellelhető (természetes) létezők felé fordul.

¹⁷ Annette ARLANDER, *Sunday With a Pine*, Nida Art Colony, 2017. szeptember 24.

¹⁸ Lásd Wolfgang Ernst megállapítását: „Noé is adatokat vagy árukat gyűjtött a faunából, páronként, a bárkája számára, amelyet ezáltal a világ kompakt enciklopédiájává tett. [...] Erre a funkcióra emlékeztetnek a jelen médiaarchívumai, amelyek már elsősorban nem tárolnak, hanem továbbítanak.” in Wolfgang ERNST, *Archívumok morajlása*, ford. Lénárt Tamás = *Az archívum kincse vágya – Archívumok morajlása*, Budapest, Kijárat, 2008, 124.

¹⁹ Timothy MORTON, *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Harvard University Press, 2007, 15.

A 2017-ben bemutatott *Magyar akác* című előadás²⁰ a magyar nemzet önreprezentációjában az utóbbi évtizedek során egyre fontosabbá váló akácot tette meg kiindulópontjául, és a növény biológiai, kulturális és politikai történeteinek egymásra vetítésén keresztül bontotta le az őshonos és betelepített fajok bináris értékellentétét. A magát post-fact dokumentumszínházként meghatározó előadás például az installáció, az ismeretterjesztés, a mozgalom, vagy a slam műfajain keresztül mutatott rá arra, hogy a 18. században betelepített akác mint a magyar nemzeti túlélés egyik szimbóluma a 20–21. századra már-már metonimikus kapcsolatot ápol a nemzetközösséggel.



A magyar akác című előadás (Csányi Krisztina fotója)

²⁰ KELEMEN Kristóf, PÁLINKÁS Bence György, *Magyar akác*, Trafó–Kilián Lakatya, 2017. május 24.

Az alkotók a dokumentumszínház keretét virtuózan kezelve bontották le a tények és fikció binárisként elképzelt ellentétét, többek között a nemzetpolitikai diskurzusokban használt, tényként keretezett érvek fiktív, de legalábbis részben fiktív voltára mutatva rá. A dokumentarizmus magyar hagyományainak friss irányai nyíltak tehát meg Kelemen Kristóf és Pálincás Bence György rendezésében, amennyiben rámutattak a valóság színrevitelének egyik alapvető kérdésére, amelyet Carol Martin a következőképpen fogalmazott meg: „[...] a valóság színháza felöleli azt az ellentétet, hogy a valóság színrevitele a fikció keretében történik meg, s eközben megkérdőjelezi a tények és az igazság kapcsolatát.”²¹

A dokumentumtörténetek problémamentes (színházi) reprezentációjának megkérdőjelezése az egyik legfontosabb hozadéka az 1990-es évek végétől kibontakozó új dokumentarista trendnek. Vagyis, annak a belátása, hogy a valóság mindig bizonyos mediális, ideológiai, kulturális keretek között jön és hozható létre. Ennek következtében a színházi előadás nem hagyhatja reflektálatlanul például a dokumentumtörténet birtokosa és az azt (re)prezentáló színész között megnyíló percepciók rést, s nem elégedhet meg többé azzal, hogy a különféle szóbeli és írott dokumentumok tartalmi aspektusaira hagyatkozva, egyszerűen (tanító jellegű) drámává szervezi azokat.²² A *Magyar akác* azonban nem pusztán a valóság színházi ábrázolásával kapcsolatban

²¹ Carol MARTIN, *Theatre of the Real = Theatre After the Change*, szerk. SZABÓ Attila, Budapest, Creativ Média, 2011, 147. (Fordítás tőlem: D.K.)

²² Amint Thomas IRMER a dokumentumszínház kortárs lehetőségeivel kapcsolatban megjegyezte: „Alapjaiban változott meg a viszony a valósággal ismert és valósággal színre vihető között. [...] Az új dokumentarista színház, annak ellenére, hogy a színházi formák nagy családjába tartozik, a legteljesebb elkülönülésre törekszik attól, ami a régi dokumentarizmus lényege volt: kétséget nem tűrő oktatóprogram a politika magasiskolájában.” in Thomas IRMER, *Az új dokumentarista színház első évtizede – merre tovább?*, Színház, 2012. november, Melléklet: Újrahasznosított valóság a színpadon, 3.

tett fel kérdéseket, hanem elsősorban a tényként elfogadott közös valóság fikatív voltát leplezte le, miközben önmaga is virtuózan elegyítette a tények és kitaláció felületeit.

Az előadás játékos, egymásra folytonosan reflektáló jelene-
teken keresztül vitte színre azt, hogy az akác kulturális-ideológiai kisajátítása miként hozott létre a környezettörténettel némiképp ellentétes irányú kultúrtörténetet hazánkban, amennyiben az azóta hungarikumként is nevesített növényt az 1700-as években Amerikából telepítették be az országba, elsősorban gazdasági érdekből: az alföldi futóhomok megkötésének céljából. Ám amikor 2014-ben az Európai Unió őshonos fajokat védő kezdeményezése a magyar akácot mint betelepített fajt is hátrányosan érintette volna, az akácvédők a növény nemzeti identitáshoz fűződő szoros kapcsolatával érveltek, mintegy nemzeti szimbólummá emelve azt. Kelemen és Pálincás előadása tehát az akác biológiai és kulturális történetei között tapintható diszszonancián keresztül mutatott rá arra, hogy miként használták ki az elmúlt évtizedek jobb- és baloldali pártpropagandái az akácot saját céljaikra.

De a *Magyar akác* azon túl, hogy bemutatta az ideológiai kisajátítás működésmechanizmusait, valamint az őshonos és betelepülő fajok ellentétének lebontását a kortárs társadalmi folyamatokra is ráolvasta (például az őshonosság fogalmának problémáján keresztül), a növények kiszolgáltatottságát és ellenállási-cselekvési lehetőségeit is színre vitte. A kiírtásra ítélt akác ágenciájának kérdését az a jelenet tematizálta legélesebben, amelyben Eke Angéla az extrém tűrőképesség és agresszív növekedés szólamain keresztül hangosította ki a növény nézőpontrendszerét. Persze mindez annak kontextusában válhatott ironikussá, hogy korábban már értesültünk az EU környezeti politikájának néhány fontos részletéről, többek között a legálisan kiírható növény- és állatfajok listájáról. Ez pedig végső soron visszamutat Latour fentebb említett megállapítására, miszerint a politikai ökológia csakis az ember szempontjából fenn-

tartható, humanizált természet jólétét képes szem előtt tartani. Az akác pedig ennek megfelelően megmarad egy olyan „természeti” érvnek, amely elsősorban bizonyos társadalmi struktúrák fenntartását és megerősítését szolgál(hat)ja ki. Az ellenállás végső soron tehát virtualitásként és projekcióként lepleződik le az antropocentrikus növénysszínházban.

Személyes trauma a színpadon

A társadalmi tabuk feloldása

Bevezetés

A politikus színház meghatározásában mind alkotói, mind színházelméleti kutatómunkám során leginkább Lehmann a *Posztdramatikus színház*¹ című művének epilógusát szoktam kiindulópontként kezelni, amely ennek a munkámnak is elméleti alapját képezi. A posztdramatikus színház paradigmáján belül is a virtuális politikusság és az esztétikai felelősség fogalmai a legfontosabbak és leginspiratívabbak a téma körüljárása szempontjából, hiszen a színházi előadás egy olyan jellegzetességét helyezik a középpontba, amely egy személyes, időhöz és helyhez kötött, abban érvényesülő *jelenléttel* dolgozik, amely szembesíti a nézőt önnön végességével,² amely hatására a szemlélődő néző aktív partnerre válhat a színházi kommunikációban. Az ilyen aktív jelenléte megkövetelő színház egyik fontos témája lehet a társadalmi tabu. Lehmann a tabut olyan társadalmi reakcióként írja le, amely az értelmezést megelőzve, bizonyos jelenségformákat eredendően embertelennek, elfogadhatatlannak, érinthetetlen-

¹ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, Bp., Balassi Kiadó, 2009, 211–226.

² ANTAL Attila, *Političko u postdramskom pozorištu: Recentni opus Andraša Urbana [A posztdramatikus színház politikussága: Urbán András munkássága]*, Subotica, Fokus, 2011.

nek tart, és ezért elveti azokat.³ A tudatlanság tabut szül, a tabu pedig tudatlanságot eredményez, a kör bezárul.

A színháznak azt a tulajdonságát, hogy képes a személyes traumák színpadra állításán keresztül a társadalmi tabuk feldolgozására és feloldására, ebben a munkában a *Valaki angyala* [*Nečiji Anđeo*]⁴ című előadáson keresztül igyekszem majd bemutatni.

A színház szerepe a tabuk feldolgozásában

A színház közösségi tér, nyilvános fórum, ahol az alkotók ideális esetben nyíltan tudnak társadalmi kérdésekkel foglalkozni, közvetlenül szembesítve azokkal a közönségüket. A direkt és azonnali kommunikáció és információcsere olyan tereként, ahol az információátvitel semmiféle (technikai) közvetítő által nem módosul, torzul (mivel kétirányú, ahol küldő és befogadó állandó interakcióban vannak egymással), a színház egy olyan aktív társadalmi intézményként működhet, ahol formanyelvi sajátosságait kihasználva akár a legintimebb és legrejtettebb emberi viszonyokról, problémákról és traumákról is lehet beszélni. Mivel egy intézményes művészeti formáról van szó, a színház elvileg egy olyan biztonságos közeg lehet, ahol ezeket a traumákat is nyíltan fel lehet dolgozni: az áldozat megszólalhat, a stigmatizációtól és a közösségből történő kirekesztéstől való félelem nélkül. Ez olyan társadalmi viszonyok között válik különösen fontossá, ahol bizonyos kérdésekről, így például a szexuális zaklatásról vagy a nemi erőszakról, nem lehet beszélni. Ezeket a bűncselekményeket ugyanis sok helyütt az áldozat magánügyének tekintik, amellyel magának kell megbirkóznia.

³ LEHMANN, i. m., 225.

⁴ Biljana RONČEVIĆ, ANTAL Attila, *Nečiji Anđeo*, rendező: ANTAL Attila, produkció: Atelje 212/UDUS/Institute for New Theatre, bemutató: Atelje 212 Színház, Belgrád, Szerbia, 2016. december 29.

Szerbiában nincs nemi erőszak. Legalábbis a hivatalos, elérhető statisztikákból ezt a következtetést vonhatjuk le.⁵ Nincsenek idevonatkozó megbízható adatok, hiányoznak az áldozatot védő programok, központok, és a törvény sem igazán nyújt megfelelő védelmet a (potenciális) áldozatnak.⁶ Az legtöbbször egyedül marad a trauma feldolgozásának feladatával, ami évekig tartó önmarcangoló félelemmel, magánnyal, szégyen- és felelősségérzettel jár. Felelősségérzettel, hiszen, mivel a társadalom nem biztosít megfelelő védelmet számára, legtöbbször az áldozat érzi magát hibásnak azért, ami vele történt. A kör bezárul, és a nemi erőszak tökéletes bünténnyé válik: bűncselekményt követtek el ellened; nem tudsz kihez fordulni, magadra maradsz; annak ellenére, hogy testi és lelki traumát szenvedtél el, neked kell elindítanod a rendőrségi és jogi procedúrát, és képesnek kell lenned átverekedned magad a hitetlenségen és a megaláztatások sokaságán; inkább úgy döntesz, nem teszel semmit, hiszen te vagy a hibás (buta voltál, védtelen, naiv, kihívó, stb.), vagy félsz; még a legközelebbi hozzátartozóidnak, barátaidnak sem mondasz semmit, hogy megvéded őket a traumától, ami téged ért; a bűncselekmény felderítetlen marad, az elkövető büntetlenül és szabadon garázdálkodhat tovább. A színház nem képes ugyan a jogrendszer megváltoztatására, viszont olyan nyilvános térként működhet, ahol az áldozat szabadon megszólalhat, és közvetlenül vagy művészi eszközök, előadók segítségével beszélhet

⁵ Lásd: *UN Women: Global Database on Violence against Women*, <http://evaw-global-database.unwomen.org/en/countries/europe/serbia>. Egy másik árulkodó jele annak, hogy milyen kevés a bejelentett nemi erőszak, a szerbiai szexuális bűncselekmények túlságosan is alacsony száma olyan országokhoz képest, mint például Svédország, Izland vagy az Egyesült Államok. Lásd: <https://knoema.com/atlas/topics/Crime-Statistics/Assaults-Kidnapping-Robbery-Sexual-Rape/Rape-rate?baseRegion=RS> (2018.05.31.)

⁶ Lásd: a viszonylag alacsony kiszabható büntetéseket és a bűncselekményként való kezelés feltételeit a Szerb Büntető Törvénykönyvben. *Krivični zakonik Srbije, Službeni glasnik RS*, 2005/65 (módosítások: 2009, 2012, 2013, 2014, 2016) https://www.paragraf.rs/propisi/krivicni_zakonik.html, valamint <https://www.paragraf.rs/dnevne-vesti/101016/101016-vest10.html> (2018.05.31.)

arról, amin keresztülment. Ha nyilvános térbe helyezzük, szembeesülünk a tabuval, így az újrászocializálhatóvá válik. Ez a folyamat pedig már önmagában politikus tettként értelmezhető.

Ahhoz, hogy a színház valóban olyan fórumként működhessen, amelynek társadalmi szerepe és érvényessége van, az alkotóknak tudatos és felelősségteljes döntéseket kell hozniuk. A folyamat során a következő néhány dolog elengedhetetlen ahhoz, hogy a társadalmi tabukat sikeresen feldolgozhassuk egy meghatározott közösségben:

- Az adott közösség működésének, tulajdonságainak és jellegzetességeinek lényegi ismerete – közvetlen kapcsolat azokkal a személyes, társadalmi és politikai problémákkal, amelyekkel a közösség nem tud érdemben foglalkozni. Ehhez magasfokú szociális érzékenységre, illetve a témában végzett kutatásokra (interjúk, statisztikák, oral history, stb.) van szükség.
- Az adott közösség tabuinak felderítése – azoknak a problémáknak a felismerése, amelyek a nyilvánosság előtt rejtve maradnak, amelyekről nem beszélnek, amelyeket nem kezelnek megfelelően (például nemi és családon belüli erőszak, gyermektelenség, stb.).
- A probléma feldolgozásához, bemutatásához megfelelő hely megtalálása – ha például nem lehet nyilvánosan szólni róla, akkor olyan intézményi helyszínt kell keresni, amelynek már megvan az adott társadalomban kivívott és elismert helye.
- Az előadás olyan egyedi formájának kidolgozása, amelynek segítségével a legnagyobb hatást tudja majd elérni az adott kérdés feldolgozásában.

Ez az utolsó pont már tartalmazza a művészi kifejezőeszközökkel kapcsolatban felmerülő legfontosabb kérdést: hogyan? Hogyan álljunk hozzá egy olyan probléma feldolgozásához, amely érzékeny társadalmi helyzetekkel és/vagy egyénnel foglalkozik, úgy, hogy az áldozatot is figyelembe vegyük (vagyis anélkül, hogy még nagyobb kárt okoznánk), ugyanakkor a

politikai korrektség csapdájába se essünk? Hogyan közelíthetünk meg egy tabut a színházban úgy, hogy az művészileg és társadalmilag is releváns legyen? Az etika itt az esztétikával párhuzamosan érvényesül.

Valaki angyala – esettanulmány

A *Valaki angyala* (eredeti cím: *Nečiji Anđeo*) egy multimediális ön-életrajzi dokumentarista előadás, amelynek az alapját egy, a nemi erőszak áldozatával készült interjú képezi. Amikor 2016 decemberében a belgrádi Atelje 212 színházban bemutatták, ez volt az egyik első olyan előadás Szerbiában, amely a nemi erőszak témáját dolgozta fel. A munkafolyamat során az előadásnak két, egymástól lényegében teljesen eltérő verziója jött létre, amelyek közül az elsőt a színház vezetése cenzúrázta, így az soha nem kerülhetett közönség elé. Emiatt készült el a második verzió, amely az eredetinek egyedül a szövegét tartotta meg, egyébként végül teljesen új koncepcióval és szereposztással mutatták be.

A koncepció(k) kidolgozása és a próbafolyamat során felvetődött néhány megválaszolásra váró kérdés. Először is az, hogy hogyan beszélhetünk úgy a nemi erőszakról, hogy azt a színpadon soha nem mutatjuk meg? Mivel a szöveg már önmagában témájává teszi a traumatikus éjszakát, és az annak feldolgozásával eltöltött éveket is, halmozás, pleonazmus lett volna, ha az erőszakot a színpadon is láthatóvá tesszük. Másrészt olyan sok kortárs színházi előadás alkalmazza színpadi effektusként a nemi erőszak látványát anélkül, hogy mélyebben elmerülne a probléma elemzésében, értelmezésében, hogy még egy, az újdonság erejével ható színpadi megoldás is sekélyesnek tűnne. Azáltal, hogy a közönség aktív hallgatópartnerré vált a *Valaki angyalában*, elég volt megszólaltatni az áldozatot: a traumatikus eseményről szóló rövid beszámoló elég információval szolgált a nézőnek ahhoz, hogy személyesen értelmezhesse és elképzelhesse, mi és hogyan történt. Ebben a folyamatban nem

akadályozták képek. Ezzel kapcsolatban még egy, a nemi erőszak elbeszélését jellemző jelenségre, a hallgatóban megjelenő védekező hitetlenségre hívnám fel a figyelmet: vajon az áldozat jól értelmezi-e a vele történeteket, vagy egyszerűen félreértette az elkövető szándékát? Valóban úgy történt, ahogy elmondta? Valóban megtörtént egyáltalán? A nem-megmutatás módszere azon felül, hogy szembesíti a nézőt a nemi erőszak történetével, feltárja az arra adott reakcióit is. Ez pedig fontos tényezője annak, hogy miért hallgatnak az áldozatok.

A nemi erőszak elsősorban az elkövető áldozatával szembeni erejéből és a hatalmi pozíciójából eredő, és csak másodsorban szexuális bűncselekmény.⁷ Mivel a *Valaki angyalában* egy férfi beszél egy női traumáról, tehát olyasvalaki, aki (az esetek többségében) a nemi erőszak potenciális elkövetője, a helyzet két kérdéskört vet fel:

- 1) Hogyan lehet ez az előadás objektív és igazságos az áldozat irányában? Elkerülhető-e a lappangó öniség? Hogyan vonhatják ki az alkotók magukat a férfiak által uralt közházai hatások alól, és hogyan hozhatnak létre egy olyan darabot, amely az áldozat oldalát képviseli/mutatja be?
- 2) Az áldozathoz való közeli személyes kapcsolat olyan részleteket tár fel, amelyek az áldozat személyiségét és a trauma feldolgozásával eltöltött éveket a maguk lényegiségében mutatják meg. Ettől a darab túl személyessé, belterjessé válhat. Ha emiatt nem jön létre érdemi kommunikáció a közönséggel, az alkotók elszalasztják a lehetőséget, hogy releváns módon foglalkozzanak a problémával. Az autentikusság és a színpadi formanyelv közötti megfelelő egyensúly megtalálása fontos tényező.

⁷ Camille Paglia, amerikai antropológus sokat foglalkozik a kérdéssel első megjelent könyve, az 1991-es *Sexual Personae* óta, könyvekben, esszéiben, nyilvános megszólalásokban, előadásokban. Camille PAGLIA, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, Yale University, 1990.

Ahhoz, hogy feloldjuk ezeket a problémákat, mind a próbafolyamat, mind az előadás kifejezett célja az volt, hogy hagyjuk az áldozatot beszélni, a színpadi kifejezőeszközöket pedig csak arra használjuk, hogy kihangsúlyozzuk a történet lényeges pontjait, és hozzáférhetővé tegyük azt intézményes (kőszínházi) keretek között. Kihívások, amelyekkel útközben szembesültünk: az igazság megőrzése, de a pátosz elkerülése; mind a történetét nyilvánosságra hozó, mind a közönségben ülő áldozat védelme; a dialógus elindítása. A továbbiakban az előadás létrejöttét kísérik végig, az első, verbatim-realista verziótól a bemutatott költői dekonstrukcióig. Így bepillantást nyerhetünk a téma nyilvános térbe kerülésének körülményeibe, és az ezzel kapcsolatban felmerülő kihívásokba.

Verbatim realizmus

Az előadás első, két párhuzamos síkon játszódó verziója az áldozat történetének verbatim⁸ ábrázolását helyezte a középpontba. A színpadi szöveg az áldozattal való interjú felvételének átirata volt. Az eredeti beszélgetési helyzet a színpadon annyiban változott, hogy tévéinterjú formájában jelent meg. Ez a koncepció megkövetelte az áldozatot alakító színésznőtől, hogy teljes mértékben azonosuljon annak szavaival, viselkedésével, modorosságaival és a szerteágazó, nem-lineáris történetvezetéssel. Mivel a történet nagyon is személyes, és túl közel áll az eredeti szituációhoz, a direkt szembesítést enyhíteni kellett azzal, hogy a történetet felvételtől mutattuk be. Ez a módszer lehetőséget adott arra, hogy a színésznő játékanak minden apró részlete jól láthatóvá váljon, miközben megkíméltük őt attól, hogy estéről estére azonosulnia kelljen a traumával. Később, amikor az előadást cenzúrázták, a

⁸ A verbatim színház kihívásairól, módszereiről, etikai és esztétikai kérdéseiről bővebben lásd: *Verbatim, verbatim*, eds. Will HAMMOND, Dan STEWART, London, Oberon Books, 2008.

színház művészeti tanácsa azt javasolta, hogy a színésznő előben játssza el a szerepet, amit az személyes okokra hivatkozva azonnal elutasított. Ez a magyarázat nélküli visszautasítás ebben a kontextusban csak még inkább alátámasztja feltevésünket: a tabu tabu marad, még akkor is, ha egy alapjában véve biztonságos közegben vagyunk. Az előadás másik síkján egy fiatal pár mindennapi életébe, kapcsolatába és annak egy titok miatti szétesésébe nyújtottunk bepillantást, stilizált, szavak nélküli színészi játékon keresztül. Történetük párhuzamosan futott az áldozat történetével.

Az előadás ellenőrző próbáján a művészi tanács lemondta a bemutatót. Az okok között – a színpadon alkalmazott technikai elemeket zsigerileg elutasító hozzáálláson túl – a legszembeötlőbb az áldozat viselkedésének interpretációjára vonatkozott: a színésznő játékát túlságosan keménynek, érzéketlennek, erősnek, tudatosnak találták – nem volt *áldozatszerű*. Az áldozat sír, az áldozat nem tud mihez kezdeni magával és élményeivel, semmiképp sem lehet értelmező, távolságtartó. A gondolatmenet egyértelmű: ha az áldozat áldozatként viselkedik, akkor meg lehet védeni, akkor szüksége lehet egy férfire, aki megvédi. Egy ilyen hozzáállás azonban csak megtartaná az áldozatot áldozati helyzetében, amely így előbb-utóbb a közösségben betöltött szerepévé válna. A színésznő visszautasította, hogy előben játssza el a szerepet estéről estére, az alkotók pedig a művészeti tanács azon javaslatát tartották elfogadhatatlannak, hogy megmutassák a nemi erőszakot a színpadon, vagy afelé vezessék a történetet, hogy végül mindenki, aki a színpadon van, megerősokolja a nőt. Az előadás próbafolyamata leállt.

Gazdasági szünet

Álljunk meg egy pillanatra, és világítsunk rá az előadás produkciós hátterére annak érdekében, hogy ráláthassunk a társadalmi kontextusra. Az államilag támogatott (kő)színházak Szerbiában bizonyos mértékű évi támogatást kapnak az állandó költségeik

fedezésére (épületfenntartás, bérek, stb.), de az új produkciók létrehozására pályázniuk kell. Erre évente újra és újra megítélnek nekik bizonyos összeget. Annak ellenére, hogy a támogatások összege évről évre csökken, a közsínházak mégis képesek évente új előadásokat létrehozni. A független színházak azonban sokkal rosszabb helyzetben vannak: nincs olyan állandó támogatási rendszer, amely lehetővé tenné munkájukat; annak érdekében, hogy egyáltalán dolgozni tudjanak, az évi pályázatoktól kell remélniük támogatást, és ha oda is ítélnék nekik bizonyos összeget, az csak töredéke egy produkció létrehozásához szükséges költségeknek,⁹ és emiatt kénytelenek koprodukciós partnereket keresni. Ez volt a helyzet a *Valaki angyalával* is. Mivel a magasabb költségvetésű, erőszakról szóló projekt megvalósításához távolról sem elegendő támogatást ítélték meg, koncepciót kellett váltanunk, így egy áldozat történetére összpontosítottunk. Felkerestük az Atelje 212 színházat, és teljesen váratlan módon azt a választ kaptuk, hogy hajlandóak segíteni az előadás létrehozásában. Ez szokatlan lépés volt még egy önmagát avantgárdnak tartó (valójában azonban meglehetősen hagyományos színházi nyelven megszólaló) színháztól is, hiszen az előadás alapját nem egy drámai szöveg, hanem egy áldozattal készült interjú képezte. Nem véletlenül választottunk egy meghatározó, jól pozicionált színházat, hiszen ez a pozicionáltság nyújthatott olyan biztonságot, amelyben ezt a törékeny projektet végigvihettük. Hamarosán kiderült azonban, hogy a koncepció és az előadás csak azért valósulhatott meg, mert a színház vezetésének nem állt szándékában anyagilag támogatni a projektet. Ha megbukik, az számukra nem lesz nagy veszteség, ha sikert arat, akkor lesz egy társadalmilag releváns előadásuk.

⁹ A megítélt támogatások 2017-es összegzése: https://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=1087&yyyy=2017&mm=04&dd=27&nav_id=1254525. A 2018-as pályázat eredményei: <http://www.kultura.gov.rs/docs/konkursi/12223668848980921981/%D0%A0%D0%B5%D1%88%D0%B5%D1%9A%D0%B5%20%D0%BF%D0%BE%D0%B7%D0%BE%D1%80%D0%B8%D1%88%D1%82%D0%B5.pdf> (2018.05.31.)

Anyagilag tehát sem az állam, sem a színház nem támogattak egy, a nemi erőszak áldozatáról szóló projektet. Ilyen értelemben *a színház tökéletes leképezése a társadalomnak, hiszen működési elvük ugyanaz: nem nyújtanak védelmet az áldozatoknak, és nem segítik őket a trauma-feldolgozásban, inkább magukra hagyják őket a problémával.* Azzal, hogy megtiltotta az előadás bemutatását, annak ellenére, hogy anyagilag nem is vett részt a létrehozásában, a színház vezetése egy komoly produkciós problémát hozott létre: ha az előadást nem mutatják be a 2016-os év végéig, az alkotóknak vissza kell adniuk az állami támogatást. Mivel ez már lehetetlen volt, és az év végéig csak alig másfél hónap maradt, gyors megoldásra volt szükség.

Költői dekonstrukció

A helyzet megoldására egy teljesen új koncepciót alkottunk meg, melynek része volt az alapszöveg teljes dekonstrukciója, a színpadi akció formájának megváltoztatása, új zenei anyag megírása, de ami a legfontosabb, a végső szereposztás fiatal színészeinek energiája és odaadása. A fő cél ebben a verzióban már nem az volt, hogy az áldozatot minél hitelesebben, dokumentarista részletességgel lássuk viszont a színpadon, hanem hogy a vallomását mutassuk be minél hitelesebben. A két színész, a férfi és a nő ugyanazt a történetet mondják el egyfajta belső monológként, a karakterek interpretációja nélkül. A hangulat- és energiaváltozásokat csak az üres színpadon felvett pozícióik és a minimalista mozdulatokra összpontosított energiáik jelzik. Szinte soha nem érnek egymáshoz, csak szavaikon keresztül vannak kapcsolatban egymással. A harmadik szereplő, a táncosnő az előadás elejétől kezdve a színpadon van. Miután leesett a székről, miközben a tévé üres képernyőjét bámulta, koreográfiába kezd, amelyet soha nem tud befejezni: néhány perc tánc után összeesik, majd újrakezdi a mozdulatsort, így egy kioldhatatlan *loop*-ba kerül, amit vagy hússzor megismétel az előadás

ideje alatt, kimerülve, de soha fel nem adva a küzdelmet. Ha a színészek képviselik az előadásban a személyes történetet, akkor a táncosnő mozdulatait értelmezhetjük az emlékektől való megszabadulás irányában tett küzdelemként.

Ez a minimalista színrevitel kiemeli a szöveg erejét, amely tele van elemzésekkel, észrevételekkel, személyes dilemmákkal, törékenységgel és esetlenséggel, félelemmel és kérdésekkel, amelyek a traumát követő tizenkét év során merültek fel az áldozatban.¹⁰ Mindezekkel egy üres térben találkozunk, az emlékezés, a vallomás terében, ahol az a néhány díszletelem, illetve kellék, amely bekerül a színpadra, mind a történeten keresztül töltődik fel jelentéstartalommal, és a térben maradva a történetből visszamaradt emlékek töredékeivel szembesít bennünket. Miután a nő elénekli a befejező dalt („Itt vagyok, még ha nem is látsz”), és a három előadó elhagyja a színpadot, az előadás központi, élettelen eleme marad csak a színen: a hatalmas plazmatévé, amelyen a nemi erőszak egy angliai áldozatának szavait olvashatjuk, aki a gyermekeire és a családjára gondolt, hogy lelkeleg el tudja viselni a támadást. A tévé az előadás utolsó aktív eleme. Funkciója, hogy tényekkel bombázza a nézőt: különböző országok nemi erőszakkal kapcsolatos szokásai, hagyományai és törvényi kezelése, statisztikák, a szerbiai büntető törvénykönyv idevonatkozó részletei jelennek meg rajta az előadás során, valamint, egy számláló formájában azoknak a személyeknek a száma, akik az előadás ideje alatt az Egyesült Államokban szexuális bűncselekmény áldozataivá váltak.¹¹

Ez a koncepció sikeres lett, az előadást bemutathattuk, és az elkövetkező másfél évben havi rendszerességgel tovább játszhattuk. A történet nyilvánosságot kapott, így a projekt teljesítette egyik célját: megtörte a csendet, és dialógust indított el a nemi

¹⁰ A szövegként használt interjú ugyanis tizenkét évvel az erőszakos cselekmény után készült.

¹¹ Mivel nincsenek erre vonatkozó szerbiai adatok, az Egyesült Államokhoz kapcsolódó statisztikákkal dolgoztunk. Forrás: *Rape Abuse and Incest National Network*, RAINN, www.rainn.org/statistics

erőszakról Szerbiában. Az áldozat hosszú utat járt be a trauma titokban tartásától annak Belgrád egyik legfontosabb színházában történő nyilvános térbe helyezéséig, megmutatva ezzel más áldozatoknak is, hogy egy ilyen traumáról nem csak szükséges, hanem lehet is nyíltan beszélni.

Összegzés

Ebben a munkában az volt a célom, hogy rámutassak néhány kérdésre, felvetésre és körülményre egy olyan előadás létrehozásával kapcsolatban, amely egy személyes történetet, traumát állít színpadra, mégpedig azért, hogy megtörje a tabut övező csendet. Igyekeztem végigjárni azokat a folyamatokat, amelyek egy társadalmilag releváns előadás létrejöttéhez vezettek. A közönség reakciói arra utaltak, hogy helyes döntés volt színpadra vinni ezt a traumát. Először is, a nézők közül többen is úgy érezték, megoszthatják velünk a saját, szexuális zaklatásról szóló történeteiket, másrészt pedig olyan visszajelzések érkeztek, hogy a darab nem sújtotta le őket, nem hagyta őket a reményvesztett kilátástalanság állapotában, hanem világossá tette számukra, min megy keresztül az áldozat a trauma feldolgozásának folyamata alatt. Az, hogy megszólaltunk, egy, a témáról való beszélgetést indított el, ami pedig a legelső és legfontosabb célunk volt ebben a projektben. Most először úgy lehetett szabadon beszélni a nemi erőszakról nyilvánosan, hogy az egyébként szokásos hitetlenség, megszegyenítés és érdektelenség elmaradt. Annak ellenére, hogy ez az egy előadás nem tudja megváltoztatni a társadalmat, annak szerkezetét, törvényeit, hiedelmeit, félelmeit, ahhoz elég, hogy egy kis hullámot keltsen az egyébként sima felszínen, ami fontos lépés annak felismerése felé, hogy az áldozatnak nem kell hallgatnia.¹² Az előadás bemutatója után tíz hó-

¹² A tanulmány megírásának időpontjáig csupán két írás született az előadásról, egy kritika a *Kulturnik* nevű webportálon, Nenad PERIĆTŐL: <http://>

nappal megjelenő #metoo-mozgalom csak megerősítette a téma aktualitását. Mivel ez a mozgalom Szerbiában soha nem indult el, és nem jelentek meg hasonló történetek a nyilvánosságban (mint ahogy például Magyarországon igen), fontos a téma nyilvános térben tartása, ha másképp nem, legalább így, színpadi formában.

qlturnik.blogspot.com/2017/03/neciji-aneu-ateleju-212-kompleksna.html, valamint Biljana ĆIRIĆ rövid tanulmánya: <http://www.fsu.edu.rs/neciji-andeo-attile-antala-kako-zrtvi-vratiti-pravo-na-govor/>. Mindez ismét csak arra utal, hogy milyen nehéz intézményes támogatás nélkül a tágabb szakmai közeg érdeklődési körébe kerülni.

Az emlékezés drámái

Múltfeldolgozás a Mohácsi testvérek előadásáiban

A Mohácsi testvérek olyan előadásszövegei, mint a *Csak egy szög*, az *56 06 örült lélek/vert hadak*, az *Egyszer élünk, avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe* és az *e föld befogad, avagy SZÁMODRA HELY*¹ többnyire a magyar történelmi közelmúlt meghatározó (traumatikus) eseményeit, korszakait viszik színre. A felsorolt előadások – amelyek 2017-ben a *Múltépítés – avagy meghalni könnyű, élni nehéz* című kötetben drámaként is megjelentek – Herczog Noémi szerint tulajdonképpen „felfoghatók egyetlen ciklus különböző darabjaiként is, mert mind a magyar népet érintő szenvedéstörténeteket viszik színre”.² S valóban, az előadások – ha a bemutatásuk időpontját tekintve nem is, de – témáik szerint utólagosan kronologikus sorrendbe rendezhetők. Továbbá számos motívus párhuzam, dramaturgiai jellemző is indokolja egy ciklusként való (újra)értelmezésüket, nem beszélve a bennük megjelenő emlékezőtechnikákról, történelemszemléletről.

A fentiek közül több előadásban megjelenik a holokauszt traumájának színrevitele, felidézése: a cigányság (vándorlás)történetét bemutató *Csak egy szögben* (2003)³ az indiai őshaza elhagyása,

¹ A továbbiakban az előadások címeinek rövidítéseit használom, így például: *56 06*, *Egyszer élünk* és *SZÁMODRA HELY*.

² MOHÁCSI István, MOHÁCSI János, *Múltépítés: avagy meghalni könnyű, élni nehéz*, bev. HERCZOG Noémi, JAK + PRAE.HU, 2017, 18.

³ KOVÁCS Márton – MOHÁCSI István – MOHÁCSI János, *Csak egy szög. Előítélet két zajos részben*, rendezte: MOHÁCSI János, bemutató: Kaposvári Csiky Gergely Színház, 2003.10.10.

az (1700-as évekbeli) emberevés vádjával zajló koncepció per, a Krisztus keresztfájából ellopott szög, és a 2000-es évek jelenének rasszizmusa mellett fontos epizód a roma holokauszt is. A SZÁMODRA HELY (2014)⁴ pedig az 1941-es Kamenyec-Podolszkijban történt tömegmészárlás középpontba állításával már az első jelenettől kezdve a holokauszt traumájára, a történelmi gáztetteért történő felelősségvállalás kérdésére koncentrált. Az *Egyszer élünk* (2011)⁵ elsősorban Magyarország második világháborús szerepvállalását, a szovjet megszállást, a Gulag világát, a puha-diktatúra időszakát, s annak „megállított idejét” állítja fókuszba, ám egy, Auschwitzból visszatérő karakter szerepeltetésével a holokausztra (s egyáltalán a történelmi traumáinkra) való egyéni és kollektív emlékezés lehetőségének kérdését is tematizálja. Az '56-os forradalom ötvenedik évfordulóján bemutatott *56 06* (2006)⁶ pedig, amely témája szerint az *Egyszer élünk* folytatása vagy legalábbis egy epizódja lehetne, a huszadik századi magyar történelem emlékezetpolitikai szempontból egyik legproblematisabb eseményére, az ötvenhatos forradalomra, s annak történelmi korszakokként változó értelmezéseire koncentrált.

Ekképpen tehát a Mohácsi testvérek előadásai, ahogyan Herczog Noémi fogalmaz: „A nemzeti múlt jelenből nézve hangsúlyos eseményeinek polifonikus történeteit építik fel.”⁷ S éppen ez a jelenidő válik fontossá Mohácsiék számára a történelmi (közel)múlt epizódjainak színrevitelekor. Hiszen előadásaik azt vizsgálják, hogy az általuk színre vitt események hogyan szerveződnek meg emlékezetünkben a jelen horizontjából minden egyes

⁴ Kovács Márton, MOHÁCSI testvérek, *e föld befogad, avagy SZÁMODRA HELY*, rendezte: MOHÁCSI János, bemutató: Örkény István Színház, 2014.10.03.

⁵ Kovács Márton, MOHÁCSI István, MOHÁCSI János, *Egyszer élünk, avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe*, rendezte: MOHÁCSI János, bemutató: Nemzeti Színház, 2011.02.25.

⁶ Kovács Márton, MOHÁCSI István, MOHÁCSI János, *56 06 / örült lélek vert hadak*, rendezte: MOHÁCSI János, bemutató: Kaposvári Csiky Gergely Színház, 2006.12.29.

⁷ MOHÁCSI István, MOHÁCSI János, *i. m.*, 18.

zavaros politikai, ideológiai többlettartalmukkal együtt; azt, hogy egyéni és kollektív szinten (akár ceremóniális keretek között) hogyan emlékezünk meg róluk, és azt, hogy hogyan férnek meg emlékezetünkben egymás mellett a hozzájuk kapcsolódó eltérő értelmezések. A múlt ugyanis – ahogyan arra Mohácsiék előadásai is folyamatosan reflektálnak – nem eleve adott, nem önmagától fogva és önmagáért létezik, hanem, ahogyan arra Jan Assmann *A kulturális emlékezet* című nagyhatású művében rámutat, olyan „társadalmi képződmény”, ami „kulturálisan terem”, s „amelynek jellege a mindenkori jelen értelmi szükségleteitől és vonatkozási kereteitől függ”,⁸ tehát a jelen felől kerül megalkotásra.

A Mohácsi testvérek előadásai éppen ezért a nemzeti múlt epizódjait nem a történelmi hitelesség illúziójából kiindulva ábrázolják, hanem kiforgatják a kollektív emlékezetünkben hozzájuk kapcsolódó tartalmakat, s azok újraértelmezésére, újrágondolására ösztönöznek. Ezáltal pedig egyszerre tematizálják a kulturális, kollektív, egyéni emlékezet kérdését, teszik problematikussá a nemzeti emlékezet és nemzeti identitás egységességének elképzelését, mutatnak rá a nemzeti múlt értelmezéseinek, reprezentációinak eltéréseire, konstruáltságára, s kérdeznak rá a múlt – színházi eszközökkel történő – feldolgozhatóságára. Arra keresik a választ, hogy az általuk színre vitt események hogyan értelmeződnek újra időről időre az emlékezés és felejtés átgondolt politikáján keresztül. Tanulmányom célkitűzése ehhez illeszkedve pedig az, hogy – a fentebbi témakörök figyelembevételével – meghatározza: a Mohácsi testvérek előadásai milyen emlékezőtechnikák, emlékezetmodellek és történelemábrázolás alapján viszik színre a nemzeti múlt már említett eseményeit.

A *Csak egy szög*, az 56 06, az *Egyszer élünk* és a *SZÁMODRA HELY* című előadások egyik közös jellemzője, hogy bennük a már felsorolt események többnyire mitikus, mesei elemekkel, irodalmi, történelmi, politikai mítoszainkkal, sztereotípiáinkkal átszőve, azok kiforgatásával jelennek meg. A színrevitel ezen

⁸ Jan ASSMANN, *A kulturális emlékezet*, ford. Hidas Zoltán, Bp., Atlantisz, 2013, 49.

módja egyszerre fejezi ki a történelmi narratívákkal szembeni bizalmatlanságot, problematizálja azok valósággal való megfeleltetését, s mutat rá megalkotottságukra, fikcionális jellegükre. Ez a fajta történelemszemlélet pedig a narratív történetfilozófia egyes irányzatainak stratégiáival, elveivel mutat rokonságot, amelyek a történelemről tett beszámolók utólagosan konstruált, az irodalmi művek stratégiáit alkalmazó jellegét tudatosítják. Hayden White, az említett iskola egyik legmeghatározóbb képviselője a történelmi elbeszéléseket egyenesen „nyelvi fikciónak”⁹ tekinti, nézete szerint ugyanis a történetírás a jelentéslétrehozás rendszerein az irodalommal és a mítosszal osztozik, s a cselekményesítés, a formális érvelés és az ideológiai vonatkoztatás eljárásain keresztül kaotikus események sorozatából alkotja meg a történetet.¹⁰ A vizsgálandó előadások történelemszemléletének meghatározása szempontjából itt a cselekményesítés válik különösen fontossá, amelynek révén – ahogy Kisantal Tamás összefoglalja – a különböző esemény-összefüggések cselekményformába önthetők. Eszerint „a múlt valamiféle ‘massza’, amely csak öntőformába kerülése után kap megfelelő alakot, vagyis a forma nem magában a múltban van”.¹¹ A történelmi narratívák által elbeszélte múlt következésképp mindig utólagos válogatás, konstrukció eredménye, amely sohasem egyezik meg a valós történeti tapasztalattal. Erre mutat rá a White-hoz hasonlóképpen vélekedő Ankersmit is, amikor a történeti tapasztalatot mint a tapasztalataink és a valóságra vonatkozó tudásunk folytonosságában keletkezett törésként határozza meg.¹²

⁹ Hayden WHITE, *A történelem terhe*, Bp., Osiris, 1997, 70.

¹⁰ *Uo.*, 20., 181.

¹¹ KISANTAL Tamás, *Túlélő történetek*, Bp., Kijarat, 2009, 14.

¹² Frank R. ANKERSMIT, *Nyelv és történeti tapasztalat = A történelem poétikája*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijarat, 2000, (Narratívák 4.), 169.

A fenti kérdést továbbá csak bonyolítja, ha feltételezzük, hogy „a tapasztalat mindig narratív keretbe ágyazva és azon keresztül érzékelhető”, hiszen ebben az esetben „nincs elsődleges, közvetlen tapasztalat, melyet föl lehetne fejteni.” Jeffrey K. OLICK, Joyce ROBBINS: *A társadalmi emlékezet tanulmányozása: a „kollektív emlékeztől” a mnemonikus gyakorlat történeti szociológiai vizsgálá-*

A Mohácsi testvérek előadásai mintha éppen a történelemnek az elbeszélésekben ilyen módon történő megalkotásának folyamatát, és az említett törést tematizálnák azáltal, hogy gyakran időben és térben távol eső eseményeket, cselekményelemeket, s azokhoz kapcsolódó szimbolikus tartalmakat helyeznek egymás mellé, és nem az adott eseményről szóló, a linearitás és kauzalitás logikáját követő narratívák szerkezetét, technikáit alkalmazzák. Mohácsi előadásai elutasítják a lineáris cselekményszervezést; az őket alkotó mikro- és makrotörténetek töredezett, epizodikus struktúrákba rendeződnek, s az említett elemek egymás mellett történő szerepeltetésével, a fiktív és a valós, a mitikus és történelmi összemosásával nemcsak ezen elbeszélések konstruáltságára mutatnak rá, hanem arra – a White által említett – kaotikusságra is, amely a múltbeli nyomok, források egymáshoz való viszonyát az elbeszélésformába történő rendezés előtt jellemzi.

Mivel, ahogyan fentebb már utaltam rá, a múlt és a történelem megalkotását az emlékezés és felejtés dinamikája, összjátéka határozza meg, fontosnak tartom meghatározni, hogy a Mohácsi testvérek előadásaiban kirajzolódó történelemkép milyen emlékezőtechnikák alapján konstruálódik. Ennek meghatározásához elsősorban Aleida és Jan Assmann gondolatait hívom segítségül. Tézisem szerint ugyanis a vizsgálandó előadások a mitikus és a valós közötti határok elmosásával, a múlt nyomai, emlékei közötti válogatás tudatosításával – nemcsak a narratív történetfilozófia bizonyos nézeteivel mutatnak rokonságot, hanem – annak a kulturális emlékezetnek a logikáját is követik, tematizálják, amelyben – Jan Assmann meghatározása szerint – mítosz és történelem közötti különbség [...] érvényét veszti”, a múlt pedig „szimbolikus alakzatokká alvad”.¹³

Jan Assmann a kulturális emlékezetet a kollektív emlékezet egyik formájának tekinti, s ekképpen – Maurice Halbwachs

táig, <http://www.sze.hu/mtdi/gyoreuropa/Magyar/A%20t%E1rsadalmi%20eml%E9kezet%20tanulm%E1nyoz%E1sa.doc.>, letöltés ideje: 2018.06.01.

¹³ Jan ASSMANN, *i. m.*, 53.

nyomán – olyan társadalmi képződménynek, amely mindig csoporthoz kötődik. Ez az emlékezet azonban nem képes megőrizni a múltat, mint olyant, számára csak az emlékezetes, nem a tényleges történelem számít.¹⁴ Így – ahogyan Aleida Assmann Jan Assmann gondolatmenetéhez illeszkedve megállapítja – a kulturális emlékezet mindig szigorú válogatás eredménye.¹⁵ A különböző kollektív és egyéni identitások érdekeiknek megfelelően a jelen felől folyamatosan újraalkotják, újrendezik azt, új elemeket rendelnek hozzá, régieket távolítanak el, új értelmezési, vonatkozási kereteket teremthetnek, így a múlt egyes eseményeiről, alakzatairól egymással párhuzamosan több, akár eltérő elbeszélés is érvényben lehet.

Mohácsi előadásai úgy válogatnak a kulturális emlékezet, az emlékezetes múlt szimbolikus alakzatai között, ahogyan a kulturális emlékezet válogat a múlt eseményei között. Ezen emlékezet működésmódját azonban nemcsak modellezik, hanem kritikával is illetik, s – akárcsak a történelmi beszámolók valóságosságának esetében – annak megalkotottságát hangsúlyozzák. Kiforgatják, valamint ironikus, gyakran abszurd fénytörésben láttatják a színre vitt történelmi eseményekhez kapcsolódó, legitimnek tekintett tartalmakat, a velük kapcsolatban kialakult előfeltevéseinket, s a hozzájuk kapcsolódó szimbolikus jelentéseket. Ennek egyik legfőbb eszköze a cselekmény- és eseménytöredékeknek, tényeknek mitikus alakokkal, abszurd elemekkel, társadalmi sztereotípiákkal való már említett összekapcsolása, melynek révén Mohácsi előadásai a válogatás önkényességét, a múlt viszonylagosságát nyomatékosítják.

Mohácsiék előadásai gyakran távoli tér- és idősíkokat, kultúrákat, mitológiákat ütköztetnek, vetítenek egymásra, helyeznek egymás mellé. Ennek megfelelően pedig egy rendkívül sajátos időkezelést hoznak létre. A történelem végtelen folyosóját nyit-

¹⁴ Uo., 53.

¹⁵ Aleida ASSMANN, *Cultural Memory and Western Civilization*, New York, Cambridge University Press, 2013, 119.

ják meg a néző előtt, amelyben múlt, jelen és jövő összemosódik, egymásra vetül; objektív és szubjektív idő pedig összekeveredik. Mihail Bahtyint idézve: „Az idő itt besűrűsödik, összetömörül, művészileg látható alakot ölt; a tér pedig intenzívvé válik, időfolyamattá, szűzsévé, történetté nyúlik ki.”¹⁶

A *Csak egy szögben* például Kolompár Karcsi bácsi (Kovács Zsolt) és családja csodás módon, többezer évnyi vándorlás után jut el a kétezres évek jelenébe, miután egyszer megnyúzták, másszor gázkamrába lökték őket. Az utóbbit megjelenítő epizódban ugyan vízsugár zúdul le rájuk, de Karcsi bácsi, mint egy, az öröklét folyosóján megrekedő/ halálon túlról megszólaló narrátor bevallja: „Ez azért nem teljesen így történt, hazudtunk Önöknek” – mint ahogy teszi ezt számos más jelenet esetében is –, s elmeséli, hogyan fulladtak meg a Zyklon-B gáztól. Karcsi bácsi ráadásul meglehetősen bizalmas viszonyban van az Úristennel is, aki rendszeresen meg is jelenik neki. „Este leszel?” – kérdezik egymástól; együtt kávéznak, s Karcsi bácsi olykor meg is feddi az univerzumok teremtetésével, megszüntetésével bíbelődő Mindenhatót.

Az 56 06-ban az idősíkok és mítoszok egybejátszása a forradalom ötvenedik évfordulója alkalmából felavatott emlékműben, a Gödör '56 nevű tárnában valósul meg. Az állami ünnepelő tömegnek ugyanis ezen keresztül van lehetősége arra, hogy időutazást tegyen a kulturális emlékezet panoptikumában, azaz – assmanni fogalommal élve – az emlékezetes múlt alakjai, eseményei között: 2006-tól 1956 felé haladva, majd azt elhagyva felvillan előttük többek között az MTV-székház ostroma, a rendszerváltozás, az első ügynöktörvény, a magyar határon átkelő szovjetek, az 1966-os foci vébé, 1848, Széchenyi, de Mátyás király, Buda ostroma is, mígnem visszajutnak egészen az ősröbba-

¹⁶ Herczog Noémi idézi Bahtyint: HERCZOG Noémi, *A Horváth Jancsi szeme*, Színház, 2011. október, <http://szinhaz.net/2011/10/29/herczog-noemi-a-horvath-jancsi-szeme/>, letöltés ideje: 2018.06.01.

Mihail Mihajlovics BAHTYIN: *A tér és az idő a regényben* = M. M. B., *A szó esztétikája*, ford. Könczöl Csaba, Bp., Gondolat, 1976, 257.

násig, hogy onnan visszafordulva megálljanak 1956-ban, a Gödör mélyén. Az 56 06 ekképpen egy teátrális történelmi tablónak tekinthető. Benne a tömegmédia elemei, szépirodalmi utalások, mitikus elemek, a jelen eseményei és politikai, történelmi mítoszaink egyaránt helyet kapnak, amely elemek tetszőlegesen egymás mellé rendezésével, újrastrukturálásával és kiforgatásával az előadás saját legendáit hozza létre. Ez teszi lehetővé számára, hogy Hruscsov (Csapó Virág) vörös bőrruhában, nőként jelenjen meg a színen, aki az ismert cipőcsapkodást imitálva megdorgálja Kádárt (Kocsis Pál), vagy piros pontokat osztogat neki; és azt, hogy Rákosi (Hornung Gábor) és Kádár groteszk, könnyen irányítható, vígjátéki figurákként lépjenek a színre. Így válik lehetővé az előadásban Nagy Imre (Kovács Zsolt) felmentése is, aki azonban mégis benne ragad a múlt szimbolikus Gödrében, a megmentésére érkezők ugyanis a „Mindjárt jövök” megszólalással mindig magára hagyják. Miután sikertelen kivégzése után egy afroamerikai női James Bond (Sheila Boateng) érkezik a segítségére, Nagy Imre időutazást tesz ebben a Gödörben, amely – hasonlóképpen az ünnepi emlékezőtömeg első jelenetben tett utazásához – az emlékezetes múlt alakjaival szembesíti őt.

Ezek az alakok a kulturális emlékezetünkben hozzájuk kapcsolódó szimbólumokkal vagy szimbolikus tartalmakkal összefonódva jelennek meg előtte. Találkozik Széchenyivel (Szula László), aki „a legnagyobb magyarként” mutatkozik be neki, és aki a *Hitel*, *Világ*, *Stádium* olvasására ösztönzi. Tovább haladva Sztálin (Serf Egyed) jelenik meg előtte, a levegőben lógva, hosszú vörös kabátban, majd kisebb késéssel csatlakoznak testéhez a Sztálin szobor csizmáinak kicsinyített másai. Ezt követően Neil Armstrong (Nagy Viktor) viszi fel a Holdra, ahol kitűzi az amerikai zászlót, amelynek hátsó oldalán egy pillanatra a magyar trikolor válik láthatóvá lyukkal a közepén. A Gödör-szimbólum így nem magát a történelmet jelképezi, hanem mindazokat a (szimbolikus) tartalmakat, képzeteket, amelyeket kollektív és egyéni szinten a történelmi múlt eseményeihez társítunk, amelyeket a kulturális emlékezetünkben őrzünk róluk. Ahogyan a fentiek is mutatják,

az 56 06 a többi Mohácsi műhöz hasonlóan folyamatosan játékba hozza kulturális emlékezetünket, s visszatükrözi, kritikával illeti annak működési mechanizmusát. Erről gondoskodik az a rengeteg szépirodalmi műből, magyar filmtörténeti remekből, kortárs magyar színházi előadásból származó idézet, utalás is, amelyek át- meg átszövik az 56 06-ot, s a többi általam vizsgált előadást.

Az intertextuális referenciák állandó játékba hozásával, a magyar és egyetemes történelem és kultúrtörténet, valamint kortárs világunk szereplőinek egymás mellé helyezésével, továbbá Mohácsiék előadásai, ahogyan arra Imre Zoltán is rámutat, a színház carlsoni értelemben vett emlékeztető-jellegét is tematizálják.¹⁷ Ezen előadások Imre szerint ugyanis olyan emlékeztetőgépnek tekinthetők, amelyek egyszerre jelenítik meg a kulturális emlékezetet, „s egyszerre kérdőjelezi[k] meg a hagyomány által megjelenített értékeket, valamint arra is felhívj[ák] a figyelmet, hogy a jelen hozzáállása ehhez a hagyományhoz nem tekinthető természetesnek vagy adottnak.”¹⁸ A hagyományok ugyanis, ahogyan azt már Erik Hobsbawm óta tudjuk, tulajdonképpen „a politikai hatalom biztosítására szolgáló mesterséges képződmények”.¹⁹ Ekképpen pedig a jelen hatalmi viszonyok szükségleteinek függvényében bármikor módosíthatók, újraírhatók vagy akár el is törölhetők.

Amint az a fentiekből kirajzolódik, a Mohácsi testvérek előadásai egyszerre lépnek viszonyba a nemzeti mítoszaink mesterséges hagyományával, illetve irodalmi, színházi hagyományainkkal is, s eközben a legendaképződés folyamatát is tematizálják. Az általam vizsgált előadások közül a dramaturgiai szerkezet és a cselekményszervezés szempontjából az *Egy-szer élünkben* válik lehangsúlyosabbá és legösszetettebbé az intertextuális referenciákkal folytatott játék. Az előadás nyáiban

¹⁷ Imre Zoltán, *A nemzet színpadra állításai: A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásainak főbb momentumai 1837-től napjainkig*, Bp., Ráció, 2013, 272.

¹⁸ Uo., 274.

¹⁹ OLICK, ROBBINS, i. m.

épít ugyanis Petőfi János vitézére (s egyáltalán a Petőfi-kultuszra), s még inkább Kacsoh Pongrác, Heltai Jenő és Bakonyi Károly azonos című daljátékának előadáshagyományára, dramaturgiájára, illetve Mong Attila János vitéz a Gulagon című tényfeltáró könyvére, és annak egyes elemeire.

Az intertextusok megválasztása már eleve megelőlegezi a Mohácsiék előadásai kapcsán korábban ismertetett történelemszemléletet és emlékezőtechnikát. Ahogyan az előadás egymásba játszatja a daljáték fiktív történetét és az (autentikusnak hitt) történelmi tényekből építkező kerettörténetet, úgy vetíti egymásra a mítoszt és a történelmet is, rámutatva arra, hogy e kategóriák nem különíthetők el élesen egymástól, sőt, inkább átfedésben vannak.

Az előadás első jelenete a Mong könyvében leírtakból indul ki, a történelmi alaphelyzetet azonban fiktív elemekkel egészíti ki. Eszerint 1946-ban lovasberényi fiatalok a János vitéz című daljátékot adják elő a falu lakosságának, ám az ott állomásozó részeg szovjet katonák tönkreteszik az előadást, bevonulnak a nézőtérre, molesztálják az előadás női szereplőit, akiket a falubeli férfiak igyekeznek megvédeni. A szovjetek és a magyarok közötti dühködés nem marad megtorlás nélkül, a színpadra érkező Van Gogh tábornok (Kulka János) (s itt kezd összeérni fikció és valóság, mítosz és történelem) ugyanis büntetésképpen egyik katonájának levágja a fülét, az előadás résztvevőinek többségét pedig a Gulagra küldi. Innentől kezdve a történelmi (közel)múlt eseményeit, Herczog Noémi kifejezését használva, egy „mesebeli kaleidoszkópon” keresztül szemlélhetjük, „olyan fénytörésben [...], ahogyan nem szoktuk”.²⁰ Az I. felvonásban a világháborúból visszaérkező, halottnak hitt Horváth Jancsi (Makranczi Zalán) elmeséli, hogy Hófehérke és hét kicsi ukrán bányásza fogadta be és ápolta őt; és azért vakult meg, mert a háború iszonyatát látva vakságot kért Istentől, aki azt meg is adta neki. A II. felvonás már a Gulagon játszódik, ahol a faluból elhurcolt férfiaknak Holle anyó párnái-

²⁰ MOHÁCSI István, MOHÁCSI János, i. m., 18.

ból kell rázniuk a havat, hogy egész Szovjetunió szerte eshessen, e párnák azonban olyan súlyosak, hogy képesek eltörni egy ember lábát. Horváth Jancsi igazmondó szemében pedig benne rejlik jelen, múlt és jövő: a híres magyar–angol 6:3, de a munkatábor szimbolizáló Üveghegyen üveget taposó lányok, a kurtafarkú malac és a hétfejű sárkány képében megjelenő lágerorvos is. A „fából vasbolsevik” a rajta lévő vörös csillagot nem számítva, úgy néz ki, mint egy mesebeli ládikó, ám valójában egy kínzóeszköz, amely az oda bezártak keserves ordítását komolyzenévé alakítja át.

A mű világának csodás elemei közé tartozik továbbá, hogy a halottak visszatérnek az élők közé, s azoktól látszólag semmiben nem is különböznek, talán csak annyiban, hogy mellkasukban ott látszik az egész világegyetem, amely a SZÁMODRA HELY halottainak is egyik jellemzőjévé válik. Karcsi bácsi (Szarvas József) el is meséli, mi van a halál után: „nem alagút, hanem tizenhét rózsaszín hattyú, és nem vakító fény, hanem pont fordítva, tökhintő”. A halál égiségű paszulyán felmásza pedig az ember ott találja magát a felvilágon, ahonnan egy mélységes mély kútba zuhanva lehet visszatérni az „evilágra”.

A Gulagon máshogyan telik az idő is. Irgumburjan (Kulka János) szovjet tábornok arról beszél, hogy Sztálin már hét éve meghalt, a rabok viszont úgy érzik, hogy még csak a múlt héten érkeztek, ráadásul csodás fordulattal egyetlen pillanat alatt jutnak vissza a III. felvonásban a puhadiktatúra éveibe. Meglepő az is, hogy a műben szereplő szovjet katonák tökéletesen beszélnek magyarul, s kívülről fűjják a *János vitézt*, mégpedig azért, mert Barguzinból jöttek, ahol egy magyar költő, Petőfi Sanyi bácsi tanította őket a „szép, gyöngyvirágos magyar szóra”. Az *Egyszer élünkben* tehát Mohácsiék előadásaira jellemző módon szintén azzal a sajátos időtapasztalattal találkozunk, amely a különböző terekhez különféle időrétegeket rendel, majd ezeket egymásra vetíti, összemossa.

Ahogy az a fentiekből is kirajzolódik, az *Egyszer élünk*, Mohácsiék többi előadásához hasonlóan szintén tematizálja azt a folyamatot, amelynek során a történelem az emlékezés által

mítosszá válik, s a múlt egyes eseményei szimbolikus alakzatokká válnak. A magyar és egyetemes történelem és kultúrtörténet alakjainak már említett egymás mellé helyezésével, mitizálásával, mesés tulajdonságokkal való felruházásával, abszurd szituációk létrehozásával arra mutat rá, hogy a múlthoz és annak szimbolikus, kultikus figuráihoz kapcsolódó, az intézményes mnemotechnika által legitimnek tekintett tartalmak mind csupán lehetséges értelmezések, konstrukciók. Ennek tudatosításához Mohácsiék – a már felsoroltak mellett – a túlzás, a „harsány komikum”²¹ és az „önreflexión alapuló ironia”²² eszközeit használják fel. Ezek teszik lehetővé számukra, hogy megkérdőjelezzék, és kritika tárgyává tegyék nemzeti mítoszainkat, hagyományainkat. Így mutatnak rá például a Petőfi-kultusz problematikus elemeire²³ is, és hozzák létre saját mítoszukat. Petőfiről az *Egyszer élünkben* ugyanis kiderül, hogy a segesvári csatában nem esett el:

„Cudarul megsebesült ugyan, aztán élve akarták sírba tenni, de belészeretett Paskievics orosz tábornok legkisebb leánya, Augusztá, aki csendéletet festegetett a segesvári csatátéren. Elrejtette, Moszkvába vitette. Hogy felépült, bé akarta vezetni a társaságba, de Sándor bácsi az első estélyen mit javasol a cárnak? Akasszák föl a királyokat. [...] A Paskievics leány, az Augusztá meg bánatában férfivá operáltatta magát, és Párizsba bujdokolt fősteni. Még a nevét is megváltoztatta. Renoir lett az istenadta.”²⁴

A SZÁMODRA HELY ugyancsak számos példát szolgáltat a mítoszképződés folyamatára, s mozdtítja ki helyükből kulturális em-

²¹ Herczog Noémi megállapítása: MOHÁCSI István, MOHÁCSI János, *i. m.*, 19.

²² Kiss Gabriella kifejezése: Kiss Gabriella, *Színházi ironia: Mohácsi János rendezései*, Színház, 2002. augusztus, http://old.szinhaz.net/pdf/2002_08.pdf, letöltés ideje: 2018.06.01.

²³ E kérdésről Imre Zoltán ír részletesen *A nemzet színpadra állításai* című művének az *Egyszer élünkben* tárgyaló fejezetében.

²⁴ MOHÁCSI István, MOHÁCSI János, *i. m.*, 344.

lékezetünk stabilnak tételezett tartalmait. Az előadásban például Horthynak (Kocsis Pál) és a belügyminiszternek (előbb Kocsis Pál, majd Gálffi László) a zsidók deportálásának kérdésében a háromkirályok adnak tanácsot, így azok a delphoi jós segítségével megidézik Attilát (Némedi Árpád) „titánium, plutónium, purgatórium hármas triplakoporsójából”, aki később egy bajuszrövidítő mozdulattal Hitlerré változik, de előtte még megkéri Horthyt, hogy húzza ki az Excaliburra emlékeztető kardját egy sziklából.

A Mohácsi testvérek előadásai azáltal, hogy a már ismertett módon kiforgatják és kritikával illetik nemzeti mítoszainkat, egyúttal a nemzeti identitás és a nemzeti emlékezet egységességének kérdését is problematizálják, s rámutatnak azok heterogenitására, megosztottságára. A nemzeti identitás és a nemzeti emlékezet ezen tulajdonságai automatikusan következnek a nemzet-fogalom mesterséges jellegéből. Benedict Anderson óta tudjuk ugyanis, hogy *a nemzet elképzelt politikai közösség*.

„Egy nemzet csak tagjainak képzeletében formálódik valódi közösséggé, mivel csak tagjai képzelik, hogy természetéből adódóan szuverén egység. Mindez pedig annak a következménye, hogy 'még a legkisebb nemzet tagjai sem ismerhetik meg egymást személyesen, sosem találkozhatnak egymással vagy hallhatnak egymásról, mégis mindegyikükben él összetartozásuk képzele.'”²⁵

A nemzet ráadásul az őt alkotó különböző vallási, etnikai, politikai és egyéb csoportok²⁶ révén nem tekinthető egységesnek, hanem inkább megosztottnak, sőt, szélsőséges esetekben akár kirekesztőnek is. Ahogyan arra Stuart Hall rámutat: „A nemze-

²⁵ Benedict Andersont értelmezi, majd idézi Imre Zoltán: *IMRE, i. m., 11.*; Benedict ANDERSON, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991, 6.

²⁶ Ahogyan Jan Assmann rámutat, egy egyén „egyidejűleg több csoporthoz is tartozhat, a családtól a párton, a foglalkozási csoporton stb. keresztül a hitközösségig és a nemzetig. Jan ASSMANN, *i. m., 142–143.*

ti identitások nem rendelik maguk alá a különbözőség minden más formáját, és nem mentesek a hatalom játékatól, a belső tagoltságtól és ellentmondásoktól, egymást keresztező elköteleződésektől és különbségektől.”²⁷ A nemzet ennél fogva semmiképpen sem tekinthető homogén közösségnek, s így egységes emlékezettel sem rendelkezhet. Az őt alkotó csoportoknak megfelelően sok különféle kollektív (s ennél fogva kulturális) emlékezetből áll. A múlt értelmezése ennél fogva mindig csoportfüggő: mindig az adott társadalmi, vallási, ideológiai, politikai csoport, párt stb. nézőpontjának függvényében változik.

A Mohácsi testvérek előadásai szinte minden pillanatban emlékeztetnek a nemzet, a nemzeti identitás és a nemzeti emlékezet ezen fentebb kifejtett megosztottságára azáltal, hogy rámutatnak a múltból alkotott elbeszélések konstruált jellegére és a nemzeti múlt értelmezéseinek, reprezentációinak ellentmondásaira. Ezen előadások némelyike ráadásul eleve olyan történelmi eseményt vagy korszakot visz színre, amelynek az intézményes emlékezetben elfoglalt helyzete kezdettől fogva problematikus. Elég csak az 56/06 középpontjában álló ötvenhatos forradalomra gondolnunk, amelynek értelmezése, reprezentációja mindig az aktuális politikai hatalom függvényében változott. A Kádár-korszakban egyfajta „delegitimált emlékezetként”²⁸ artikulálódott, s ellenforradalomként történő értelmezése a politikai hatalom legitimációját szolgálta. A múltelbeszélések pluralizálódása az *Egyszer élünk* középpontjában álló kádári éra valóságát illetően is megjelenik, hiszen ennek traumatikus voltáról máig nincs össztársadalmi konszenzus, ezen időszakra a magyar társadalom tekintélyes része ugyanis a felemelkedés éveiként tekint.²⁹ De ugyanígy ellentmondó értelmezések jelentek meg a *SZÁMODRA HELY* által

²⁷ Stuart HALL, *A kulturális identitásról = Multikulturalizmus*, szerk. Feischmidt Margit, Bp., Osiris, 1997, 75.

²⁸ Aleida Assmann, *Cultural Memory and Western Civilization*, New York, Cambridge, 2013, 128–129.

²⁹ FRITZ Gergely: *A történelem íve*, Tiszatáj, <http://tizsatajonline.hu/?p=63975>, letöltés ideje: 2018.06.01.

feldolgozott kamenyec-podolszkiji tömegmészárlással kapcsolatban is, amelyet egy történész nyilvános sajtónyilatkozatban³⁰ idegenrendészeti eljárásnak nevezett, teljesen eltagadva Magyarország részvételét az esetben. Mohácsiék az előadásaikban éppen az ezen eseményekhez kapcsolódó eltérő értelmezések, sokszorosan terhelt politikai jelentéstartalmak, alapkonfliktusok körüljárására töreksenek, s ezáltal is hangsúlyozzák, hogy a múlt újjászervezése társadalmi, politikai, s így mindenekelőtt hatalmi kérdés.

Az 56 06-ban például, amikor az állami ünnepelő tömegnek lehetősége nyílik időutazást tenni 1956-ba, nyilvánvalóvá válik, hogy mindannyiuknak egészen más kép él a társadalombiografikus emlékezetében³¹ ötvenhatról, s ennek horizontjából értékeli a „Gödörben” látottakat is. Az emlékezők egy része „hősiesnek”, „stílusosnak”, „nyersnek” látja, mások viszont csalódottan észlelik, hogy ’56 „szürke”, „aszimmetrikus”, „életlen”. Egyikőjük kétségbeesetten kiáltja: „Ez nem lehet az, hiszen „ötvenhat óriási volt és csodálatos!”, más pedig felháborodva nyilatkoztatja ki: „Magyarok, én nem voltam ott, és 1956 teljesen egyáltalán nem ilyen.” Az emlékezők ezen mondatai mellett, hogy az ezen eseményekhez kapcsolódó emlékezetek és értelmezések sokféleségét hangsúlyozzák, arra is rámutatnak, hogy ötvenhat a szüntelenül változó jelen horizontjából tekintve

³⁰ Lásd például: <http://www.origo.hu/itthon/20140117-idegenrendeszeti-eljaras-volt-a-zsidok-deportalasa-kamenyec-podolszkba.html>, letöltés ideje: 2018. 06. 01.

³¹ Olick és Robbins Zerubabelből kiindulva rámutatnak, hogy „sok mindent, amire »emlékszünk«, nem éltünk át mint egyének.” S, ahogy Zerubabel fogalmaz: „valójában a társadalmi lét föltételezi, hogy képesek vagyunk a saját múltunk részeként átélni olyan eseményeket is, melyeket a csoport vagy a közösség, melyhez tartozunk, sok idővel azelőtt élt át, hogy mi csatlakoztunk volna hozzá [...]” Olick és Robbins szerint „[e]z a ’társadalombiográfiai emlékezet’ az a mechanizmus, melynek köszönhetően büszkeséget, szomorúságot vagy félelmet vagyunk képesek érezni olyan eseményekkel kapcsolatban, melyeket csoportunk azelőtt élt át, hogy mi csatlakoztunk volna hozzá.” OLICK, ROBBINS, *i. m.*

egyre megragadhatatlanabbá, rekonstruálhatatlanabbá válik.

Az *Egyszer élünk*ben az előadás harmadik felvonása reflektál legélesebben a kollektív emlékezet széttöredezésére, pluralizálódására, a nemzeti emlékezetnek a Kádár-korban történő hasadására. E felvonásban a Gulagról visszatérő szereplők a társadalomba való visszailleszkedés első lépéseként megpróbálnák rekonstruálni a múltat, elhurcolásuk körülményeit, a munkatáborban történeteket, de az egykor Iluskát játszó, a Gulagtól megmenekülő Ilon (Radnay Csilla), valamint sokadik férje, Sáfár elvtárs (Kulka János) és a kommunista rendszer ideológiai szolgálóivá lett régi, „jó” ismerőseik ezt megtagadják tőlük. Nem akarnak emlékezni, s – a kommunizmus szigorára hivatkozva – felejtésre utasítják a visszaérkezőket is: „Az a legjobb, hogy ha úgy tesztek, és mi is úgy, mintha mi sem történt volna, vagy mondjuk semmi. Nekünk is így lesz jobb... és nekünk is.” – mondja Ilon. E felvonás egyértelműen a Kádár-korszakra jellemző erőszakos felejtéspolitikát teszi témájává. És élesen mutat rá arra, hogy a társadalmat alkotó különböző csoportok és egyének – még ha a felszínen az irányított kollektív amnézia szabályainak megfelelően kell is élniük életüket – rendkívül eltérően értelmezik ugyanazon korszakot és eseményeket.

Az emlékezés és felejtés dinamikája, irányított jellege, valamint a kollektív amnézia és annak társadalomra gyakorolt hatásai az *Egyszer élünk* legfontosabb kérdésfelvetéseinek tekinthetők. Mi történik akkor, ha megtagadjuk a múltunkat, történelmi tragédiáinkat, és azok következményeit; s akkor, ha elfelejtjük halottainkat, a rendszer áldozatait? Az előadás már az elejétől fogva egy olyan megosztott nemzetet ábrázol, ahol egyszerre van jelen a zsidókat marhavagonokba kényszerítő, később pártfunkcionáriussá váló rendőr, és a gázkamrából visszatért, családját elvesztett zsidó lány (Gerlits Réka). Egy olyan nemzetet, amely, hogy fenntartsa integritásának képzetét, a múlt kínos epizódjainak eltörlésére törekszik. Szimbolikus az, ahogyan az említett zsidó lányt, Braun Jolánt például ide-oda taszigálják a színpadon, arra hivatkozva, hogy mindig

„rossz helyen van”. Jolánt ráadásul szinte állandóan félbeszakítják, elhallgattatják, amint belefog az auschwitz szörnyűségek elbeszélésébe.

A lovasberényi falu lakosai ugyanakkor nem csak a holokausztra traumájával képtelenek szembenézni, hanem a második világháború következményeivel is. Imre Zoltán szerint ezt bizonyítja a *János vitéz* című daljáték jelenetei sorrendjének megváltoztatása is, jelesen az, hogy a zászlódal nem kezdésként, hanem csupán a zászló felpántlikázása után hangzott el.

„Az elvesztett háborút követő, a győztes hadsereg megszálló, felszabadító katonái előtt megszólaló zászlódal így a múlttal és a jellel történő szembenézés képtelenségéről árulkodott. Ennek következtében olyan nemzeti identitással szembesítette a nézőt, amely szívesebben építkezik a múlt illúzióiból, a hagyomány egyes neki tetsző elemeinek kiemeléséből összeállított idillből, a kritikai viszony szinte teljes felfüggesztéséből, mint a jelen realitásaiból.”³²

Az *Egyszer élünkben* Horváth Jancsi az egyetlen szereplő, aki tudatosítani próbálja az emlékezés fontosságát, s szembesíteni a többi szereplőt – és a nézőket – azzal, hogy mi történik egy nemzettel, ha elfelejti a múltját. Amikor például Gittától (Tompos Kátya) kísérteties gongszó kíséretében kétszer is elhangzik az „Aki meghalt, az halott” mondat, Jancsi mindannyiszor figyelmezteti a lányt, hogy a halottak megtagadása egy ősi átkot von maga után: „Aki ezt háromszor kimondja, az abban a szent minutumban megöli a halottait! És annak elfújja a múltját a szél, és hét nemzedéken át nem marad semmi, csak a fekete magány.”³³

Ezen a ponton érdemes bevonni a vizsgálatba az Aleida Assmann által alkotott emlékezetmodelleket is. Nézetem szerint

³² IMRE, i. m., 290.

³³ MOHÁCSI István, MOHÁCSI János, i. m., 319.

ugyanis a Mohácsi testvérek *Egyszer élünk és SZÁMODRA HELY* című előadásai a *dialogikus felejtés* és az *emlékezés a soha nem felejtésért* modelleket ütköztetik. Az első modellt Assmann szerint alapvetően két irányból szemlélhetjük: tekinthetjük pozitív erőnek, amely segít a zaklatott múlt magunk mögött hagyásában, egy jobb jövő megteremtésében, de tekinthetjük a felejtést úgy is, mint az elnyomó rezsimiek visszatérő stratégiáját, az erőszak folytatását.³⁴ Az *Egyszer élünkben* a történelmi traumákhoz való viszonyt a legtöbb szereplő esetében a dialogikus felejtés modellje határozza meg, amelyet – amint azt a fentebbi példák is mutatják – negatív erőként ábrázol. Míg azonban az I. felvonásban a kollektív amnézia látszólag önként vállalt, addig a kádári érárt idéző III. felvonásban már intézményesített stratégia. Az előadás ekképpen azt is megjeleníti, hogy hogyan válik a múlt elhallgatását kísérő csend az elnyomás eszközévé.

A múlt efféle eltagadása révén az *Egyszer élünk* szereplői megrekednek egyfajta szüntelen jelen időben. Az idő az előadásban különösen szimbolikus jelentést nyer: a szovjetek itt ugyanis nem csak az órákat gyűjtik, de velük együtt az időt is. Tulajdonképpen ellopják azt, egészen pontosan negyven évet, a szovjet megszállás éveit. Az időt ezentúl a vízórának nevezett tálba hulló vízcseppek mérik, majd a szereplők a III. felvonásban ennek monumentális változatában, az úgynevezett vízóráládában gyűjtik, sűrítik a percek, órák, hónapokat, éveket, s hozzák létre a szocializmus „állóidejét”. Az ebből előbújó Ilont a fentről lezúduló vízsugár úgy rohamozza meg, ahogyan szembesülnie kell a múlt visszatérő emlékeivel, alakjaival (korábbi férjeivel, Jancsival és Imrével, az anyjával, és a János vitéz Gulagra elhurcolt szereplőgárdájával). Imre Zoltán szerint ekképpen az említett vízóráláda egy olyan emlékműnek tekinthető, „amely a felejtésre épült, s amely szinte Ilon felejtésre való

³⁴ Aleida ASSMANN, *From Collective Violence to the Common Future: Four Models for Dealing with the Traumatic Past*, http://www.ysu.am/files/02A_Assmann.pdf, letöltés ideje: 2018.06.01.

képességének állított emlékművet. Így vált a felejtés nemcsak kötelezővé, hanem emlékműbe zárva túlélési stratégiává.”, de nemcsak Ilonra, hanem az egész országra vonatkoztatva is.³⁵

A dialogikus felejtéshez hasonló emlékezetmodellt léptet működésbe a *SZÁMODRA HELY* utolsó jelenete is, amelyben az előadás Kamenyec-Podolszkijba elhurcolt szereplői vissza akarnak jutni a határon, ám Árpád, a határőr nem engedi át őket. Árpád itt az emlékezés és feledés határának szimbolikus őreként jelenik meg, aki azzal, hogy nem engedi fel a képzeletbeli sorompót, tulajdonképpen a holokauszt áldozatainak emlékét nem engedi belépni a kollektív emlékezet terébe, tehát magát az emlékezést tiltja meg. Az *Egyszer élünk* átkához hasonlóan itt is elhangzanak mesebeli jóslatok, mint például: „Ha nem megyünk vissza, akkor megfagy az idő, megáll a Tejút, és a Föld a többi bolygókkal behullik a Napba.”³⁶ Az ilyen és ehhez hasonló apokaliptikus megszólalások Mohácsiék „mesebeli kaleidoszkópján”³⁷ keresztül egyszerre mutatnak rá egy, a holokauszthoz hasonló népiértés végzetes következményeire; arra, hogy mi történik azzal a nemzettel, hatalommal, amely mindezt nem vállal felelősséget, s amely megtagadja a róla való megemlékezést. A szereplők végül Árpád tilalmának engedelmeskedve elhagyják a színt, árnyaik azonban távozásuk után sem tűnnek el a falakról. Árpád pedig egyre gyorsuló, hevesebbé váló néptánc-szólójával járja be és foglalja el a teret, míg nem az utolsó árny is szertefoszlik, és így eltörlésre kerül mindaz, amire kínos emlékezni.

A felejtés e modelljével szemben – ahogyan korábban már említettem – az *Egyszer élünk*ben és a *SZÁMODRA HELY*-ben megjelenik az *emlékezés a soha nem felejtésért* imperatívusza is. Aleida Assmann *Az emlékezet átalakító ereje* című tanulmányában részletesen ír arról a folyamatról, amelynek során megtör-

³⁵ IMRE, i. m., 303–304.

³⁶ MOHÁCSI István, MOHÁCSI János, i. m., 549.

³⁷ HERCZOG Noémi kifejezése: MOHÁCSI István, MOHÁCSI János, i. m., 18.

ténik a felejtés modelljétől az emlékezés felé való elmozdulás. Ezt elsősorban a holokauszt-emlékezet 1980-as évekbeli visszatéréséhez köti, amely

„megteremtette a történelmi traumák iránti érzékenységben megfigyelhető kulturális váltás alapjait, a világ számos helyén másféle traumák megközelítésére is alkalmazható új módszereket hozva létre. Az áldozatok szenvedése iránt érzékeny új, nemzetek fölötti tudatosság háttérében a felejtés már nem bizonyult a múltbéli atrocitásokon való túllépés elfogadható stratégiájának”.³⁸

Helyette – amint arra Assmann rámutat – az emlékezés vált a traumatikus élményekre adható egyetlen adekvát etikai és politikai válasszá, hiszen ennek segítségével nyílik lehetőség arra, hogy visszamenőlegesen számot vethessünk a múltban az emberiség ellen elkövetett bűnökkel. Az „emlékezés a soha nem felejtésért” modell egyik legfontosabb stratégiája ekképpen az áldozatok emlékeinek elismerése,³⁹ és a traumatikus események emlékezetének megerősítése.⁴⁰

Az *Egyszer élünkben* – amint korábban már említettem – Horváth Jancsi az, aki számos alkalommal felhívja a figyelmet a múltbéli traumatikus tapasztalatok feldolgozásának fontosságára. Mikor azonban a falu közössége többszörösen is megtagadja a múlttal való szembenézést, és a történelmi traumák áldozataira való emlékezést, kimondja a műben immár harmadszorra elhangzó mondatot, miszerint: „Aki meghalt, az halott.” S ezzel be is teljesíti az átkot: a holtak, akik eddig az élők között jártak, eltűnnek, s a nemzet végérvényesen múlt nélkülivé válik.

A SZÁMODRA HELY-ben Judit (Kerekes Éva) és Márton

³⁸ Aleida ASSMANN, *Az emlékezés átalakító ereje*, ford. MÁTÉ Éva Gyöngy, http://studia.lib.unideb.hu/file/6/227/szerkeszto/szerkeszto_16_11_02_Aleida_Assmann.pdf, letöltés ideje: 2018.06.01.

³⁹ *Uo.*

⁴⁰ Aleida ASSMANN, *From Collective Violence...*, i. m.

(Debreczeny Csaba) tekinthetők az említett modell képviselőinek. Judit, mielőtt elhurcolnák, férje lelkére köti, hogy mindenáron beszélje el az otthonmaradottaknak a velük történeteket: „Marci, el ne felejtsd elmondani, ami velünk történt. [...] Te leszel a túlélő, a szemtanú, a hírnök... El ne felejtsd elmondani.” Márton erre adott reakciója, miszerint elmondaná ő, de mindig mindent elfelejt, egyszerre mutat rá az emlékezés és felejtés természetzerű egybefonódására, és a múlt rekonstruálhatóságának, a traumatikus élmények elbeszélhetőségének problémájára.

A Mohácsi testvérek az előadásaikban tehát olyan társadalmi és politikai rendszereket ábrázolnak, amelyek a dialogikus felejtés (negatív) modelljének stratégiáit hozzák játékba, ugyanakkor a traumatikus történelmi eseményeket átélő, (általában a „vesztes” oldalhoz tartozó) karaktereken keresztül arra is rámutatnak, hogy léteznek más alternatívák is. Mi több, a vizsgált előadások azáltal, hogy körbejárják az egyes történelmi eseményekhez kapcsolódó alapkonfliktusokat, a múltból alkotott értelmezések ellentmondásainak problémáját és a történelmi traumák kollektív emlékezetünkben elfoglalt helyére vonatkozó kérdéseket tesznek fel, valójában egy harmadik emlékezetmodellt kínálnak fel. Assmann ezt *emlékezés a felejtésért* modellnek nevezi, habár jellegzetességei alapján nézetem szerint pontosabb volna az „emlékezés a múlt feldolgozásáért” elnevezés. Ebben az esetben az emlékezést már nem azért hajtják végre, hogy az adott múltbeli eseményt emlékművé változtassák, hanem hogy az emlékezést terápiás eszközként használják fel, amely „tisztít, gyógyít, békít”,⁴¹ s így a múltat feldolgozhatóvá teszi. Assmann ennek kapcsán színházi analógiával él, s a katarzis fontosságáról beszél. Ehhez szerinte a fájdalmas esemény színrevitelén keresztül juthatunk el, hiszen így „a traumatikus múlt még egyszer kollektív módon átélhetővé és legyőzhetővé válik [...]”. Arisztotelész nyomán: az a csoport, amely keresztülmegy egy

⁴¹ Uo.

ilyen folyamaton, megtisztul a közösen átélt élményben.”⁴²

A Mohácsi testvérek előadásai éppen a múlt ezen fájdalmas epizódjait viszik színre, azonban a színházi nyelvük alapját képező ironia, az önmagunkra való ráismerés komikuma, az abszurdba hajló jelenetek révén ezt kellő távolságtartással, patetikus felhang nélkül teszik. Nézőpontokat ütköztetnek, autentikusnak gondolt tartalmakat kérdőjeleznek meg, profanizálnak, rámutatnak a történelemtől alkotott beszámolók konstruáltaságára, az emlékezés szubjektivitására, szelektív, rekonstruktív, s – esetenként – intézményesen irányított jellegére. Az emlékezés ugyanakkor nem csak témája előadásainak, de kulturális emlékezetünk alakjainak folyamatos felidézése, újrendezése révén olyan általuk generált cselekvés is egyben, amelyben színészek, nézők egyszerre vesznek részt.

Ahogy az a dolgozatomban is kirajzolódik, a Mohácsi testvérek előadásai tehát folyamatosan az emlékezés különböző formáival, alakzataival folytatnak játékot. Különböző emlékezési stratégiákat mutatnak fel, illetnek kritikával; olyan helyzeteket teremtenek, amelyek lehetőséget nyújtanak emlékezés és felejtés dinamikájának szemléltetésére, s amelyek megannyi példát kínálnak az egyéni és kollektív emlékezet, utóbbin belül pedig a kulturális, nemzeti és egyéb csoportemlékezetek működésére. Ekképpen pedig a *Csak egy szög*, az *56 06 / örült lélek vert hadak*, az *Egyszer élünk, avagy a tenger azontúl tűnik semmiségbe* és az *e föld befogad, avagy SZÁMODRA HELY* mind az emlékezés nagy drámáinak tekinthetők, amelyek nagy lépéseket tesznek a traumatikus múlt feldolgozása felé.

42 Uo.

A politikai színház és a történelmi pillanat

Állandóság és romlékonyság (Caryl Churchill)

„A drámaírók nem válaszokat adnak, hanem kérdéseket tesznek fel”, vallotta Caryl Churchill már jóval azelőtt, mielőtt drámaírói pályája igazán elkezdődött volna.¹ A jó dráma jól kérdez, és már ezáltal gyakran politikussá válik. A színház pedig, ahogy Michael Patterson megfogalmazza, létmódját tekintve önmagában, eredendően politikai forma, hiszen a színész és a közönség egyaránt valaki más problémáival, kérdéseivel azonosul az előadás alatt, és ez az együttérzésre való hajlandóság minden politikai gondolkodás alapja.² Természetesen nem minden előadás helyezi erre a hangsúlyt, azonban tagadhatatlan, hogy a színház a politikai gondolkodás és gondolkodtatás leghatásosabb formái közé tartozik épp empatikus és közvetlen jellege miatt. A piscatori propagandaszínháztól a dokumentumszínházon és brechti tándramákon át a politikai allegóriáig számtalan formában tud hatásos lenni, annak eldöntése viszont, hogy a színházi kérdésfelvetés mennyire marad releváns eltávolodva az adott történelmi pillanattól és eredeti színházi környezettől, már messze nem olyan egyértelmű.

¹ „Playwrights don't give answers, they ask questions”. Caryl CHURCHILL, „Not Ordinary, Not Safe: a Direction for Drama?” *The Twentieth Century*, 1960, idézi Elaine ASTON és Elin DIAMOND, „Introduction: On Caryl Churchill” in *The Cambridge Companion to Caryl Churchill* 1–17, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 10.

² Michael PATTERSON, *Strategies of Political Theatre. Post-war British Playwrights*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 2–3.

E tanulmány a sokoldalú és innovatív angol kortárs drámaíró, Caryl Churchill három, különböző évtizedekben született, más-más fókuszú, de egyértelműen politikai tematikájú művének tükrében vizsgálja, vajon hogyan lehet (vagy nem lehet) maradandóan és színházilag érvényesen megragadni az egy adott történelmi pillanatban releváns problémát. A hetvenes évek angol feminizmusának kontextusában született *Vinegar Tom* (1976) egy 17. századi angol falu boszorkányüldözésének tükrében beszél női sorsokról és stigmatizációról történelmi és brechti drámaként, míg az *Őrült erdő* (*Mad Forest*, 1990) az 1989-es romániai forradalom dokumentarista-szürreális műhelyszínházaként jött létre bukaresti és londoni színi egyetemisták segítségével, végül a *Valahol* (*Far Away*, 2000) a félelem és általános terror által irányított antiutópiát mutat be, szinte megelőlegezve a World Trade Center elleni 2001-es terrortámadás utáni világot.³ Bár különböző drámai nyelvet és reprezentációs technikát alkalmaznak, mindhárom dráma megfelel annak a kritériumnak, amit Horváth Csaba megfogalmazott a jó politikai színházról, mely nem ideológiák alapján készül, hanem lényegi kérdéseket tesz fel, az ahhoz illő megfelelő formában, így egyszerre tud hatni a nézői elmére és szívre.⁴ Mint látni fogjuk, a leginkább brechtianusnak nevezhető, *songokkal* és záró vaudeville-jelenettel megtűzdelt *Vinegar Tom* is jóval több egyértelmű tandrámánál, karakterei átélhető sorsokat villantanak fel, az epizodikusság nem oltja ki az empátia lehetőségét.

A három dráma előadástörténete tanulságos, de kevés fogódzót mutat annak eldöntésében, hogy melyikük tud leginkább

³ Magyarul a *Vinegar Tom* azonos címmel jelent meg az Átváltozások 2000/19-es számában, Somorjai Eszter és Kappanyos András fordításában, az *Őrült erdő*nek csak nem publikált színházi fordítása létezik, a *Valahol* megjelent Enyedi Éva fordításában a Churchill-drámakötetben (Caryl CHURCHILL, *Drámák*, vál., szerk. Upor László, ford. Enyedi Éva, Kúnos László, Nagy István, Ruttkey Zsófia, Upor László, Budapest, Európa, 2007).

⁴ KRÁLL Csaba, „Miért olyan nagy dolog, ha egy színész mozog? Beszélgetés Horváth Csabával”, *Színház* 47. 6.sz. (2014), 33–37, 37.

működni a színpadon.⁵ A *Vinegar Tom* első előadását a Monstrous Regiment feminista alternatív színtársulat produkciójában (1976, Hull, London), akikkel együttes műhelymunkát folytatva írta meg Churchill a drámát, csak 1987-ben követte professzionális előadás San Diegóban, viszont amatőr társulatok kedvence e darab, Magyarországon is volt már egy magyar és egy angol nyelvű előadása (ez utóbbiról lásd később). Hasonló a helyzete a *Valaholnak*, az első előadást a Royal Theatre stúdiójában 2000-ben ugyan követte több kőszínházi előadás (New York Theatre Workshop, 2002, Bristol Old Vic, 2010, London Young Vic, 2014), azonban legtöbbször főként egyetemi és vizsgaelőadások során veszik elő, Magyarországon egy színházi előadása volt eddig.⁶ Az 1990 nyarán a londoni színieseményen, ősszel pedig a Bukaresti Nemzeti Színházban és a Royal Courtban debütált *Őrült erdőt* is gyakran viszik színre egyetemi vizsgaelőadásként, vagy kisebb professzionális társulatok produkciójában, Magyarországon a Pécsi Képzőművészeti Színház adta elő 1993. március 16-án.⁷ Azonban az előadások száma sokkal nagyobb, mint a másik két dráma esetében, csak 1994–2018 között hét angol nyelvterületi előadás bukkan fel az internetes adatok és kritikák alapján. Azaz a romániai forradalmat és a kommunista elnyomást megjelenítő darab tűnik a legnépszerűbbnek, ennek egyik oka az lehet, hogy a másik két rövid drámával ellentétben ez teljes estés mű, azonban véleményem szerint ez a tény inkább arra vezethető vissza, hogy látványvilágában könnyen leegyszerűsíthető az üzenet. A lódenkabátok egyértelműek, ahogy P. Müller Péter megfogalmazza, a „nyugati polgár közhelyképzeléseinek” könnyen megfeleltet-

⁵ Az előadástörténet részletes kutatása helyhiány miatt nem tárgya ezen tanulmánynak, az általános adatokat internetes keresések alapján közlöm, inkább csak illusztrációként és gondolatfelvetésként.

⁶ *Valahol-Sokan*. 2005. március 31. Budapest, Millenáris, rendező Simon Balázs. *PORT.hu*. hozzáférés: 2018.03.31, doi: <https://port.hu/adatlap/szindarab/szinhaz/eloszinpada-soha-nem-latott-dramak-caryl-churchill-valahol-sokan>.

⁷ P. Müller Péter, „Színről színre (diarium theatricum)”, *Jelenkor* 36, 9.sz. (1993), 743–748, 745–746.

hetők.⁸ Mindazonáltal a három dráma elemző áttekintése érdekes tanulságokkal szolgál a politikus színház lehetőségeit tekintve.

A *Vinegar Tom* a hetvenes évek második hullámos feminizmusának légkörében született, ezért könnyen ragasztják rá – akárcsak Churchillre magára – a szocialista-feminista jelzőt, olyannyira, hogy még évtizedek múltán sem képesek neves angol szakírók, mint Janelle Reinelt attól eltekinteni, hogy a női karaktereket csak mint „társadalmi szubjektumokat” lássák, akiket elnyomnak és stigmatizálnak a „születő kapitalizmus” légkörében és a férfiuralom nevében a hatalommal bírók.⁹ Hasonló előítéletesség tapasztalható férfi oldalról is: 2015-ben a 7. Országos Veszprémi Angol Nyelvű Színjátszó Fesztiválon az Eötvös Loránd Tudományegyetem amatőr színjátszóinak előadásában¹⁰ a darab elnyerte a legjobb dráma, színésznő és eredeti zene díját, azonban egy ottani férfi rendező véleménye szerint a dráma egyszerű „tandráma, didaktikus, unalmas, lapos karakterekkel és könnyen érthető üzenettel: mindenért a férfiak a felelősek”, kiegészítve mindezt azzal, hogy „ezek a kérdések már nem relevánsak 2015-ben”. A mű azonban sokkal árnyaltabb ennél, és megfelel annak a kritériumnak, amit Kricsfalusi Beatrix is hangsúlyoz, felidézve Hans-Thies Lehmann híres mondását, miszerint politikai elnyomottak

⁸ P. Müller, *ibid.*

⁹ „Churchill placed her characters as social subjects at the intersection of economic, religious, and political forces which disciplined their sexuality and prescribed their gender [...] Combining religious misogyny with emergent capitalism to construct poor women, unmarried women, and old women as scapegoats for this historical enactment of new power configurations, the authorities in this play confine, torture, and ultimately hang women whose unruly bodies/behaviours they cannot control.” Janelle REINELT, „Churchill and the politics of style”, in Elaine ASTON és Janelle REINELT (szerk.), *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, 174–193. Itt: 175–176. Hasonlóan brechtiségében egyértelműnek és a szorosan a hetvenes évek korszelleméhez kötöttnek érzi a darabot Gobert is: „the play strongly registers the limitations of its era”, R. Darren GOBERT, *The Theatre of Caryl Churchill*, London, Bloomsbury, 2014, 175.

¹⁰ *Ducking Witches OverSEAS*, rendező Pikli Natália, zene Dobos Dániel és Börzsönyi Péter, videók és képek Krausz Katinka.

színpadi felmutatása kevés a politikus színház megszületéséhez: „a színház mediális sajátságai sokkal inkább a nézőpontok sokszínűségének megmutatását, semmint az üzenetközvetítést teszi lehetővé”.¹¹ A 17. századi angol faluban boszorkánynak kikiáltott alakok a női problémák ezer színét mutatják fel: Alice leányanya, aki kisgyermekét anyjával együtt neveli, és ugyan okossága és tisztánlátása kiemeli a többiek közül, felakasztása előtt maga kívánja, hogy bárcsak valóban boszorkány lenne, mert akkor lenne hatalma az őt bántalmazókon: a hűtlen férfiakról és hivatásos férfi boszorkányvadásztól (Packer) kezdve a rágalmozó szomszédasszonyig (Margery) és az amatőr, de lelkesen szadista női boszorkányvadász-segítőig (Goody). Utálja női testét, mert havonta fájdalmat okoz neki, bár szolidáris barát-nőjével, a vetélésektől és kisgyermekai gondozásától végletesen kimerült Susannal, akinek segít abban, hogy legfrissebb terhességétől nyomasztva végül az abortuszt válassza, melyet a falu szélén, marginalizáltan élő javasasszony, Ellen hajt végre. Ellen a független értelmiségi nő megfelelője a korban: nem csoda, hogy a végén őt is felakasztják boszorkányként, pedig előtte az egész falu hozzá járt segítségért, még a boszorkányvádlo házaspár, Margery és Jack is, hiszen állataik elhullanak és Jack impotenciától szenved, mióta Alice visszautasította szexuális ajánlatát. A magasabb társadalmi pozíciójú Bettyt szülei kényszerházasságra kényszerítik, és tiltakozását hisztériaként kezelik, orvos által felügyelt lekötözéssel „gyógyítják”. Mint az eddigiekből is látszik, elnyomottak és elnyomók nem azonosíthatók csupán nemük alapján, inkább a társadalomban védett pozíciót élvező, vallási hatalommal bíró (Packer, Goody) és a házasság, saját birtokkal rendelkező férfi és nő kapzsisága, szexuális frusztrációja és félelmei okozzák a stigmatizált nők halálát. A hiteles történelmi keret¹² és

¹¹ KRICSFALUSI Beatrix, „A reprezentáció politikája”, *Színház* 47. 7.sz. (2014): 10–12.

¹² A társulattal közös műhelymunka mellett Churchill alapos kutatómunkát is végzett a korai angol boszorkányüldözések tárgyában, a cím is egy 1645-ös boszorkánypamfleten alapul: Elizabeth Clarke elítélésében szerepe

a brechti epizodikus jelenetsorban kirajzolódó történet egyszerre tudja működtetni a nézői gondolkodást a múlt és a jelen síkján: erre talán legjobb példa, amikor a jómódú Margerytől próbál élesztőt kérni Joan (Alice elszegényedett, özvegy anyja), és hiába voltak korábban jó szomszédok, Margery a tulajdonnal rendelkezők fensőbbiségérzetének tudatában elutasítja, mondván, hogy az alkoholista Joan nem kenyeret, hanem sört készítene vele. Akár csak napjaink nincstelenjeit, Joant sem lehet igazán elítélni azért, hogy az alkohol mámorát választja a kibírhatatlan szegénység és éhezés helyett, és Margery alakja elgondolkoztat arról, vajon mi hányszor nem adunk pénzt a kéregetőknek hasonló indokkal.

Az epizodikusságában is koherens narratívát brechti *songok* tagolják, melyek a női test, a sors és a bűnbakkeresés problematikáját helyezik általános keretbe, és a tragikusan végződő történetet egy szatírájétként is felfogható zenés-táncos jelenet zárja, melyben a 15. századi boszorkányellenes mű, a *Malleus Maleficarum* (Boszorkányok pörölye) egyértelműen nőellenes mondatai hangzanak el groteszken komikussá válva, az eredeti szerzők, Heinrich Kramer és Jakob Sprenger német inkvizítorok kabaréjellegű előadásában. Churchill nem propagandaszínházban gondolkodik: a nézőpontok és hangnemek keverése, az összművészeti előadásra való lehetőség jól működő előadást tud létrehozni. A 2015-ös magyar színrevitel egyszerre erősítette és gyengítette a brechti vonalat: míg a dalokat – Churchill szerzői utasítása¹³ ellenére – a témához legközelebb álló szereplők énekelték, csak jelzésszerűen eltávolodva a karaktertől (például Margery levet-

volt állatsegítőinek, akik egy fametszeten meg is jelennek, előtérben „Vinegar Tom”, egy bikafejű-macskafarkú agár. A darabban Vinegar Tom Alice és Joan fekete macskája.

¹³ „It is essential that the actors are not in character when they sing the songs”. Caryl CHURCHILL, „Production Note”. In Uő, *Plays: One*, London, Routledge, 1994) 133. Susan Todd, a *Monstrous Regiment* tagja is ezt az erős brechti szándékot emelte ki az eredeti előadás kapcsán („we didn’t want to allow the audience to ever get completely immersed in the stories of the women of the play”, idézi Janelle Reinelt, „On feminist and sexual politics” in *The Cambridge Companion to Caryl Churchill* 18–35, Itt: 23.).

te fejkötőjét, mikor büszkén és ezáltal ironikusan arról énekelt, hogy az ország és a család csak attól az, ami, mert a feleség aláveti magát mindenben a férjének). Emellett, a korai brechti előadásokat is idézve, a jeleneteket kivetített képek kísérték, melyeken az adott epizód kulcsgondolata régies írásmóddal jelent meg, egy-egy 16–17. századi boszorkánypamfletből vagy emblémakönyvből vett kép kíséretében, és a modern hangszerelésű dalokat 20–21. századi képanyaggal dolgozó videók kísérték. Azaz a *Vinegar Tom* megfelel a fő brechti tételeknek egyén és történelem viszonylatában, és a nézőt „túlviszi a nézésen,”¹⁴ vagyis politikai gondolkodásra készíti. Egyúttal viszont az adott kortól és eredeti alkotói szándéktól eltérve is képes érvényes színi előadást produkálni, nyelvezete csupán annyira régies-eltávolított, hogy jelezze a kort, de ne akadályozza az azonnali megértést.



1. kép. Jack erőszakkal követeli vissza Alice „boszorkánysága” által elveszített férfiasságát, a háttérben a kép Alice szavait idézi: „There. It’s back”

¹⁴ KÉKESI KUN Árpád, „A színház nem kárterítési hivatal meg nem élt élményekért’. Bertolt Brecht és az epikus/dialektikus színház”. In Uő, *A rendezés színháza*, Budapest, Osiris, 2007, 168–200. Itt: 177.



2. kép. A záródal („Evil Women”) kórusa, háttérben a hollywoodi *femme fatale*-ikonok képeinek felhasználásával készített videó (Krausz Katinka)

Az *Őrült erdő* érdekesen ellenpontoszza e korai Churchill-drámát, aktualitását és nyelvezetét tekintve is: a dráma egy adott történelmi pillanatban született azonnali – és részben kétnyelvű, azaz nyelvileg komplex – művészi válasz politikai történésekre. Az 1989. december 21–25. közötti romániai események hírének hallatán Mark Wing-Davey rendező, a londoni Central School of Speech and Drama oktatója kezdeményezte, hogy 1990 márciusában utazzanak el Bukarestbe tíz végzős hallgatójával és Caryl Churchilllel, ahol bukaresti színészhallgatókkal együttes műhelymunka és interjúk során próbálták drámai-színházi szempontból megfogalmazni, mi is történt. Mivel a bemutatók már 1990 nyarán és őszén megtörténtek, a történelmi távlatnak még a lehetősége sem merült fel. A dráma arra tett kísérletet, hogy – legalább részben – megértsen egy idegen világot külső nézőpontból. Mindezt ironikusan is jelzi nyelvisége: egyrészt a kétnyelvűség „tanító jellege” tükröződik a színeket bevezető (és

az előadásban egyszerűen felolvasott) román–angol mondatok nyelvkönyvi leegyszerűsítésében, másrészt a középső dokumentarista részben a forradalmat átélő román adatközlők nagyon egyszerű, románnal kevert és néha hibás angolsága egyszerre teszi hatásosan közelivé a véres eseményeket, és hívja fel a figyelmet arra, hogy egy másik, „egzotikus” világban járunk. A cím is a kiismerhetetlenségre utal: a publikált drámaszöveg része az idézet egy angol nyelvű román történelemkönyvből, mely elmondja, hogy Bukarest helyén régen egy hatalmas, áthatolhatatlan, sűrű erdő állt, melyet a sztyeppék lovasai inkább kikerültek, és „őrült erdő”-nek (Teleorman) nevezték.¹⁵

A dráma az epizodikusságot keveri a dokumentumszínházzal, a hagyományos háromfelvonásos szerkezettel ellentéteztve a megértés bizonytalanságait. Az első és harmadik felvonásban a romániai mikrotörténelem két román família, a szegényebb Vladu és a tehetősebb, műveltebb Antonescu család, első és második generációs értelmiségiek szerelmi és baráti viszonyain keresztül vázolja fel a forradalom előtti és utáni társadalmat, a csúcspontot két esküvő jelenti. A második felvonás szintiszta dokumentumszínház, a forradalmi napokat átélő név nélküli, csak társadalmi pozíciójuk által megjelölt karakterek (Diáklány, Festő, Tolmács, Securitate/Állambiztonsági tiszt, stb.) tanúként állnak a színpadon, és egymásra nem reagálva adják elő rövid monológjaikat, töredékes emlékeiket. Emellett viszont a Churchillre a nyolcvanas évek végétől jellemző lírai metaforizáció is megjelenik, szürreális elemek szövik át a dokumentarista hitelességűnek beállított (fiktív és valós) történeteket.¹⁶ A katolikus Pappal egy Angyal folytat párbeszédet (I.9. „Cerule este albastru. The sky is blue”), szépen illusztrálva a kommunista diktatúrák egyik jellemzőjét: az Angyal jókedélyű

¹⁵ Caryl CHURCHILL, *Plays. Three*, London, Nick Hern Books, 1997.

¹⁶ Többek között ezért is írja Soto-Morettini kiváló elemzésében, hogy e drámában Churchill szakít a brechti hagyománnyal. DONNA SOTO-MERETTINI, „Revolution and the Fatally Clever Smile: Caryl Churchill's *Mad Forest*”, *Journal of Dramatic Theory and Criticism* 9., 2. sz. (1994), 105–118.

cinizmusa politikai fenyegetést rejt. Így válaszol a Papnak, mikor eljelentékteleníti a katolicizmusnak a fasiszta és antiszemita Vaszgárdához való szoros kötődését: „Politika, látod. Az ő politikájuk nem volt valami kellemes. Én megpróbálok érintetlen maradni a politikai oldalaktól. Neked is ezt kéne csinálnod.”¹⁷ Ennél is áttételesebben metaforikus a Vámpír mint román kulturális ikon és a Kutya jelenete a harmadik felvonás elején: mindketten a forradalomban kiontott vért követve érkeztek, azon éltek-élnek, és most újabb úr-szolga relációt alakítanak ki. A Kutya kutya marad, szolgálni akar egy gazdát – akárcsak sokan a harmadik felvonásbeli szereplők közül, akiknek szinte mindegy, hogy Ceausescu vagy Iliescu a miniszterelnök.

Az *Örült erdő* kérdésfelvetései kínzóan nyitottak maradnak végig: mi is történt valójában? Forradalom vagy puccs? „Ellopták” az emberek forradalmát a párt belső erői? Miért kellett ilyen gyorsan kivégezni a diktátor házaspárt? Iliescu vajon jobb-e, mint elődje? Igazi karakteriróniával Flavia Antonescu, az iskolai történelemtanár fogadkozik, hogy „Megírom az igazi történetet, csak legyenek meg a szalagok”, azonban hitelteleníti őt az, hogy egyrészt jól tudja, az egyértelműen bizonyítékként szolgáló hangszalagok sosem lesznek meg, másrészt korábban láttuk, milyen lojalitással tanította a Ceausescu-féle hamisított történelmet diákjainak. Szomorú tanulságként a forradalom után is tovább élnek a magyar–román sovíniszta konfliktus konfúz viszonyai¹⁸ és a társadalmi ellentétek: a tehetős család sebesült fiát Olaszországban tudják kezelteni, másoknak erre nincs esélyük. A káoszba és verekedésbe torkolló esküvő végén a valós és szürreális szereplők románul beszélnek gyűlöletről és kétségekről, ismételve korábbi soraikat, míg

¹⁷ Mivel az egyetlen magyar fordításszöveget nem adták ki nyomtatásban, saját fordításomban idézek a drámából.

¹⁸ GABRIEL: Szegény magyarokra rossz idők jártak, mert nem bántak velük jobban, mint bárki mással. És amikor nekik volt rá esélyük, ők hogy bántak velünk? Elmennek külföldre és sértegetik Romániát, hogy az emberek gyűlöljenek minket [...] De Ianos nem számít magyarnak. (III.2.)

komikus-groteszk ellentórként a korszak kedvencét, a csípőrázós lambadát táncolják.

Ahogy Mary Luckhurst is kiemeli, a dráma a mikro- és makrotörténelem összekötése mellett jól példázza azt a kulturális sokkot és diszlokációt, amely az angol színházkészítők élményét jellemezte, kiválóan átadva színházi eszközökkel annak a küzdelemnek a lehetetlenségét is, mellyel igyekeztek megérteni egy számukra eddig elzárt és „egzotikus” világot.¹⁹ Azonban vele ellentétben véleményem szerint maga a dráma kevésbé tud maradandó politikai színházként működni: könnyen leegyszerűsítő illusztrációba csúszik át, pár évtized múltán a fiatalabb generációk számára már szükséges magyarázni dolgokat. Wing-Davey eredeti rendezésében a dokumentarista középű felvonásban a színészek a függöny előtt álltak mozdulatlanul, kifelé nézve, mint egy csoportképen (a brechti elidegenítés szellemében), míg a 2007-es York Theatre Royal produkciójában nemcsak lassítással és kimerevítésekkel tarkított mozgás, és ezzel egybekötött *tableau*-szerű elrendezések, hanem a bukaresti harcok videofelvétele, tankok, kiáltások és lövések zaja kísérté rövid monológjaikat,²⁰ illusztrálva és magyarázva a történeteket egy olyan korosztálynak, akiknek már saját emlékeik nem lehetnek az adott történelmi pillanatról.

A három elemzett dráma közül a *Valahol* a legtalányosabb, és egyben legáltalánosabban értelmezhető politikai színházként. Az angol színháztörténész, Dan Rebellato szerint rövidsége ellenére a 2000-es évek egyik legnagyobb hatású drámája lett Angliában.²¹ Közvetlen erejéhez hozzájárul nyelvezetének egyszerűsége, mely kisgyermeki egyértelműséggel köt össze terrort és humort, valóst és abszurdan fantasztikust egy totá-

¹⁹ Mary LUCKHURST, „On the challenge of revolution”, in *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, 52–70. Itt: 62–68.

²⁰ A két előadásról lásd LUCKHURST, 66–67. A 2000 utáni előadások képein is egyre egyértelműbb az illusztratív szándék.

²¹ Dan REBELLATO, „On Churchill’s influences”, in *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, 163–179. Itt: 175.

lis félelemtől és háborútól uralt világban, ahol harcolni kell a macskákkal, szarvasokkal, hangyákkal, krokodilokkal, thai hentesekkel és lett fogorvosokkal, és mindenki gyanús. Ahogy Todd mondja: „A vadkacsák nem rendes vízi madarak. Rendszeresen nemi erőszakot követnek el, ráadásul szövetkeztek az elefántokkal meg a koreaiakkal.”²² A háromfelvonásos, háromszereplős drámában az egzisztenciális abszurd és a familiáris keveredik, akárcsak Harold Pinternél, azonban jóval több szürreális-metaforikus elem és erőteljes groteszk humor jellemzi: a lényegi kérdések egyértelmű (valós vagy verbális) komikum révén jelennek meg, viccesen túldíszített kalapok és háborúzó állatok képében.

Az első felvonásban az angol otthon hátsó kertjében tartanak fogva és kínoznak embereket, ez azonban csak fokozatosan derül ki a gyermek Joan és nagynénje, Harper párbeszédéből. Ez még az elhallgatás, a kegyes hazugságok időszaka:

HARPER: Most elárultam neked az igazat. Sohasem beszélhetsz róla, mert veszélybe sodornád vele a nagybácsid életét, és az enyémet, sőt, még a sajátodat is. A szüleidnek sem mondatsz semmit. [...] Te is részt veszel egy fontos ügyben, amitől majd minden jobb lesz. Büszke lehetsz rá.

A második részben a felnőtt Joan és barátja, Todd a kalapgyárban dolgozik, ahol a halálraítéltek szürreálisan túldíszített fejfedőjét készítik. Azonban Joan őszinte művészi ambíciója, a kettőjük között kibontakozó szerelem pozitív üzenete sem képes elfedni annak a borzalmát, hogy mi történik körülöttük, és ők mennyire közömbösek mások szenvedése iránt. Számukra a mindennapok részévé vált mások halála, mely egy erőteljes néma képben jelenik meg később, ahogy az elítéltek e kalapokban masíroznak a halálba. A metaforának van nemze-

²² A *Valahol* szövegrészleteit Enyedi Éva fordításában közlöm.

ti relevanciája, hiszen jól ismert az ascoti derbyre is jellemző furcsa angol kalapdivat, azonban Churchill messzebbre megy: egyszerre triviálisan giccsesek és fel nem vállalt cinizmusukban elborzasztóak nemcsak a vizuális jelek, hanem kettejük párbeszédei is.

JOAN: Annyira lehangoló, hogy elégetik őket a hullákkal együtt.

TODD: Szerintem pont ez a jó benne. A kalapok mulandóak. Olyan ez, mint valaminek a metaforája. [...] De ez sohasem zavart. Létrehozol valami szépet, és az eltűnik, nekem ez nagyon tetszik.

A harmadik felvonásban Harper és Todd várják haza Joant, míg familiáris egyetértésben csevegnek a totális háború világáról (lásd előbb). Joan zárómonológja sem nyújt feloldozást, azonban szép metaforával nyitja ki a drámai értelmezést: a folyón átgázolva a valamikor életadó, most halálos veszélyeket rejtő víz körbeveszi az embert, és sosem tudni, mikor nyeli el. A dráma egyik különlegessége, ahogy Rabillard is hangsúlyozza, hogy nemcsak egy poszthumán világot feltételez a terror logikáját bemutatva, ahol a mindent elborító erőszak, gyanú és félelem az állatokra is kiterjed, hanem mindezt az elkövetők-résztvevők tudatán keresztül látjuk, akik kérdőjelek nélkül fogadják el ezt a világot.²³

Összegzésként talán annyit szűrhetünk le e churchilli drámákból, hogy a politikai gondolkodásra sarkalló jó színház sokféle formában létezhet, de többnyire sikeresen köti össze a mikro- és makrotörténelmet, és az elgondolkodtató távolítás, elidegenítés mellett az átélhetőség kritériumát is teljesíti (a karakterek,

²³ Shaila RABILLARD, „On Caryl Churchill’s ecological drama: right to poison the wasps?“, in *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, 88–104. Itt: 99–102.

szituációk vagy narratíva szintjén). Nyelvezetében a közvetlen érthetőség és a humor fontos elem, míg bizonyos mértékű metaforizációt még jól fogad a közönség, a befogadás sokrétűbbé válik általa, és nem válik gátjává az értelmezésnek. Azonban az akut történelmi pillanathoz kötöttség színházilag könnyen válik problematikussá, szükséges némi általánosítás a konkrétumot tekintve. Úgy kell éreznünk, hogy a *Vinegar Tom* szerencsétlen özvegyasszonya vagy a *Valahol* fiatal lánya lehetne bármikor bármelyikünk...Joan én vagyok.

A dublini Gate Színház műsorpolitikája

Törekvések, irányok és fordulópontok történeti áttekintésben

Írországban még gyarmati körülmények között nyílt meg az Abbey Színház 1904-ben, melynek műsorpolitikáját akkoriban az a szemlélet alakította, hogy minél több, ír embereket és ír témákat – beleértve a mitológiai történeteket is – szerepeltető, illetve megszólaltató, hazai szerzőségű művet mutassanak be. W. B. Yeats, Lady Augusta Gregory és J. M. Synge mint a színház első igazgatói emellett az esztétikai kiválóságot szintén kitüntetetten fontosnak tartották, és ellenálltak bármiféle külső hatásnak, hogy a gyarmatosítás elleni nacionalista küzdelem szélsőségeinek propagandisztikus céljait szolgálják. A politikai függetlenség 1922-es visszanyerése után az Abbey lett a Nemzeti Színház Írországban, s az államtól kap azóta is támogatást. A poszt-gyarmati ország vezetése az 1950-es évek végéig bezárkózó politikát és konzervatív kultúrpolitikát folytatott, ami – különösen az 1930-as évektől – az Abbey Színház műsorpolitikájára is rányomta bélyegét az írországi vidéki életet bemutató, realista stílusban írott színdarabok bemutatásának dominanciája formájában. 1928-ban, éppen kilencven évvel ezelőtt azonban számottevő változás történt a sematizálódás és ellaposodás felé haladó ír színházi életben. Egy angol származású színész-rendező páros új színházat alapított Dublinban, a Gate Színházat. Az alapítók, Micheál Mac Liammóir és Hil-

ton Edwards átköltöztek Írországba, s az előbbi ír identitást is gyártott magának azzal, hogy London helyett Cork városát nevezte meg születési helyének, továbbá a hely szelleméhez illően kelticizálta az amúgy elég prózai hangzású nevét, amely eredetileg Alfred Willmore volt.¹ Ez a két lelkes ember az új, sokáig magánszponzorok támogatásából fenntartott színházukban az Abbey-től több szempontból különböző, formailag kísérletező dramaturgiájú darabokat preferáló, kozmopolita irányultságú műsorpolitikát alakított ki. Tanulmányomban a dublini Gate kilencven évének műsorpolitikájára az általam leginkább jellemzőnek ítélt törekvéseket, irányokat és fordulópontokat vázolom fel, a teljesség igénye nélkül.

Az új színháznak alapítói a londoni Gate Színház nevét kölcsönözték, amelyet Peter Godfrey vezetett akkoriban. Ez a színház élenjárt abban, hogy modern külföldi darabokat, például az expresszionista színház legjelesebb német és amerikai reprezentánsait mutassa be. Mac Liammóir és Edwards nem csak a színház nevét kölcsönözték, hanem Godfrey-ék műsorpolitikája is megihlette őket, s így működésének első néhány évtizedében a dublini Gate társulata szintén a modern drámaírás külföldi és hazai mestereit kívánta elsősorban bemutatni a nézőinek. Tudatosan vállalt, alternatív megközelítési módjaik és a sokak szemében rendhagyónak számító, nem-konvencionális dramaturgiai törekvéseik miatt a társulat munkáját gyakran viták kísérték. Edwards és Mac Liammóir szakmai hitvallása egybecsengett Antonin Artaud gondolatával, miszerint a *mise en scène* teszi az előadást igazán színházivá, sokkal inkább, mint az írott darab színpadon elhangzó szövege.² Áttekintő munkájában Christopher Morash ezt úgy interpretálja, hogy a Gate alapítói

¹ Eibhear WALSHE, „The Importance of Staging Oscar: Wilde at the Gate”, in Nicholas GRENE és Chris MORASH (szerk.), *The Oxford Handbook of Modern Irish Theatre*, Oxford: Oxford UP, 2016, 218.

² Ben LEVITAS, „Modernist Experiments in Theatre”, in Joe CLEARY (szerk.), *The Cambridge Companion to Irish Modernism*, Cambridge: Cambridge UP, 2014. 120.

már akkor tudatosan rendezői színházat csináltak.³ A scenikai hatások terén rendhagyó ötleteket valósítottak meg, például 1934-ben Molnár Ferenc *Liliomjának* bemutatásakor a háttérhez modern festők műveiből vágtak össze kollázst.⁴ 1928-ban, az alapítás évében a nyitó produkciójuk Ibsen *Peer Gyntje* volt, a darabot nagy szereplőgárdával, epikus felfogásban adták elő.

Ibsen után számos külföldi expresszionista darab írországi bemutatója következett a dublini Gate-ben: Eugene O'Neill, Elmer Rice, Karel Čapek, Georg Kaiser és mások műveit vitték színre. 1951-ben a szintén expresszionista jegyeket mutató *Az ügynök halála* került sorra, s a főszerepet Edwards alakította. Az előadás azonban elég vegyes reakciókat váltott ki. Amint Matthew Martin írja, Willy dilemmája az akkori, még posztgyarmati gazdasági problémákkal küszködő Írország közönségének szemében nem látszott eléggé tragikusnak, s a Gate hiába próbált mindent elkövetni, hogy rangos külföldi darabként mutassa be Miller remekművét, csak félsiker lett belőle.⁵ Egy hazai szerzőségű expresszionista drámát szintén bemutattak, Denis Johnston *The Old Lady Says No!* (Az öreg hölgy nemet mond!) néven ismert művét, amelyben az „öreg hölgy” Lady Augusta Gregory-re utal, az Abbey egyik igazgatójára, aki elutasította az eredetileg hozzájuk benyújtott szöveget, s így az ő karikírozására került a címbe ez a hivatkozás. Johnston témája itt egy jó módú protestáns családból származó fiatalember, Robert Emmet által szervezett, ám elbukott és Emmet kivégzésével végződő lázadása az 1801-ben ratifikált, úgynevezett Egyesülési Törvény (*Act of Union*) ellen, melynek értelmében Írország elveszítette maradék önállóságát is és az Egyesült Királyság részévé vált. Ben Levitas kiemeli, hogy ez a mű kritikus szemmel exponálja

³ Christopher MORASH, *A History of Irish Theatre 1601–2000*. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 182.

⁴ LEVITAS, i. m. 121.

⁵ Matthew MARTIN, „Arthur Miller’s Dialogue with Ireland”, in Enoch BRATER (szerk.), *Arthur Miller’s Global Theatre*, Ann Arbor: U of Michigan P, 2007. 101.

a nacionalista retorikát és teatralitást, melyeknek nagy szerepe volt az ír gyarmati történelmet átszövő szabadság-törekvések később szélsőségesen romantizáló szemléletében.⁶ Az expresszionista jegyek szürreális elemekkel vegyülnek a darabban, s a német expresszionisták humortalan drámáihoz képest helyenként sziporkázóan szellemes és nevetető, írja egy másik elemző.⁷ Bár Yeats úgyszólván teljes mértékben az Abbey-hez kötődött, az ő műveiből szintén játszott a Gate. 1934-ben két drámáját mutatták be, a *Resurrection* (Feltámadás) és a *The King of the Great Clock Tower* (A nagy óratorony királya) című, az életműben kései, szimbolista darabokat, melyeket az általában vett európai színházi avantgárd reprezentánsai között tartanak számon. Ezekben az előadásokban a mozgás és vizuális hatások kifejező erejének, továbbá az elvont jelentéstartalmaknak a hangsúlyozása jól illeszkedett a Gate műsorpolitikájába.

A modern ír szerzőket tekintve kétségkívül Oscar Wilde-ot játszotta a Gate az alapítók működésének idején a legtöbbet, s a világ színházai között az első volt, amely a teljes drámai Wilde-kánont színre vitte. Hogy ez éppen Írországbán történt, azért is jelentős, mert a poszt-gyarmati politikai berendezkedés ideológiájának behatárolt identitás-felfogásával az Angliába áttelepült, majd szodómia bűnéért elítélt Wilde nemigen volt összeegyeztethető, és korábbi népszerűségével ellentétben 1922 után egyre inkább kiszorult az ír kulturális horizontról.⁸ Edwards és Mac Liammóir kifejezett érdeme, hogy mintegy visszahonosították Wilde-ot az ír színpadra, bár ebben személyes okoknak is szerepe volt. Művészi kiválósága mellett Wilde kettős, ír-angol kötődése és nemi identitása vonzerőt jelentettek számukra, hiszen a mesterhez nagyon hasonló, bár földrajzilag éppen fordított utat jártak be azzal, hogy Angliából áttelepültek Dublinba,

⁶ LEVITAS, i. m. 120–121.

⁷ Joseph RONSLEY, „The Difficult Debut of Denis Johnston’s *Old Lady*”, in Susan DICK et al. (szerk.), *Essays for Richard Ellmann: Omnium Gatherum*, ed. Susan Dick et al., Montreal, Quebec, McGill-Queen’s Press, 1989.

⁸ WALSHE, i. m. 217.

továbbá Edwards és Mac Liammóir nyíltan homoszexuális párként éltek együtt. Tették ezt pedig az akkori, katolikus dogmák uralta erkölcsi nézeteit és gyakorlatát tekintve egy meglehetősen prűd országban, ahol azonban, érdekes módon, valahogy hallgatólagosan elfogadta őket ilyennek a dublini színházi világ és közönség. „The boys” („a fiúk”) volt a becenevük. Személyes háttérük is magyarázza tehát, hogy Wilde-előadásaikban előtérbe hozták a művek rejtettebb szexuális allúzióit és identitással kapcsolatos mozzanatait.⁹

Napjainkig több tucatra rúg a Gate Wilde-bemutatóinak száma, köztük először a *Salome*-t játszották 1928-ban. Az előadás a Brit Szigeteken az első nyilvános bemutatója volt a darabnak, melyet Wilde 1891-ben franciául írt (angolra fiatalabb partnere, Alfred Douglas, azaz „Bosie” ültette át), és premierjére 1896-ban került sor Párizsban. Mivel a bibliai téma profanizálása miatt blaszfémnek ítélték, Angliában a lordkancellári hivatal nem engedélyezte a mű londoni bemutatóját egészen 1931-ig.¹⁰ A homoerotikus aspektusokat is hangsúlyozó dublini előadás szokatlan, veszélyes újdonságnak számított és kritikai céltáblává vált a konzervatív ír világban. Alkotói azonban nem hátráltak; Mac Liammóir memoárjának tanúsága szerint ráadásul élvezték ezt a helyzetet, mert magukra nézve is teljesen irányadónak érezték Wilde aforizmáját, miszerint annál, hogy beszélnek az emberről, csak az rosszabb, ha nem beszélnek róla. Ugyanott Mac Liammóir szinte áhítattal írja le, hogy a *Salome* előadásuk díszlete fekete, ezüst és zöld színekben játszott és a szereplők nagy része majdnem teljesen meztelenül lépett a színpadra.¹¹ Mac Liammóir egyébként a dandy Wilde pozórságát is ihletetten másolta, híres filmszerepében pedig a köpönyegforgató Jágót alakította az Orson Welles által rendezett, 1951-es *Othello*ban. (A szerepet nem véletlenül

⁹ LEVITAS, i. m. 122.

¹⁰ Noreen DOODY, „Performance and Place: Oscar Wilde and the Irish National Interest”, in Stephano EVANGELISTA (szerk.), *The Reception of Oscar Wilde in Europe*, London, Continuum, 2010, 59.

¹¹ WALSHE, i. m. 222.

kapta: a két ember között szoros kapcsolat jött létre, mivel Welles a Gate szárnyai alatt kezdte színészi pályáját). Drámaírással szintén kacérkodott Mac Liammóir; művei között a leghíresebb egy Wilde szövegekből összeállított monológ formájú darab. Címe, a *The Importance of Being Oscar* (Oszkárnak lenni fontos) a nálunk többnyire *Bunbury* néven játszott, a Wilde-kanonban legnépszerűbb vígjáték eleve szójátékra épülő címéből (*The Importance of Being Earnest*) további szójátékot alkot. Mac Liammóir Wilde-ot alakítva maga adta elő ezt egyszemélyes show-ként, számottevő sikerrel. A kisebb körben tartott előadások után a darab első professzionális színházi bemutatója a Gate-ben volt 1960-ban, azután pedig a Broadway-en is műsorra tűzték.¹²

Miközben a színház Wilde iránti elkötelezettsége tovább folytatódott, a másik, fiatal korától kezdve szintén nem Írországból élő klasszikus, Samuel Beckett honosításában is elkezdtek részt venni. A *Godot-ra várva* első írországi bemutatójára 1955-ben került sor, és jelentős eseménynek számított Dublin kulturális életében, noha érthetően szakmai-kritikai vitákat generált. Egy 1953-ban alapított kisszínházban, a Pike Theatre-ben volt a dublini bemutató, 1956 márciusában pedig az előadást átvitték a Gate-be, ahol heteken át műsoron tartották. A transzfer során a szereposztásban azonban jótékony változtatások történtek: a Gate társulat Pozzo-t alakító színésze nem annyira anglo-ír föld-birtokosra, vagyis a gyarmati viszonyokra emlékeztetően alakította a karaktert, mint az a Pike társulat felfogásában történt, hanem emberibbnek, esendőbbnek láttatta. Ugyanakkor az új Lucky kevésbé mutatta horrorisztikus szörnynek a szolgálfigurat, és hallhatóbban, tagoltabban adta elő inkoherens gondolatmonológjának éppen emiatt egyáltalán nem könnyű szövegét.¹³ A később szintén már életében klasszikussá váló Brian Friel pá-

¹² Christopher FITZ-SIMON, *The Boys: A Double Biography of Micheál Mac Liammóir and Hilton Edwards*, London, Nick Hern Books, 1994, 230.

¹³ Christopher MURRAY, „Beckett Productions in Ireland: A Survey”, in *Irish University Review* 14.1 (1984): 105–106.

lyájának pedig az indulása fölött bábáskodott a Gate: a *Philadelphia, itt vagyok!* című, az író első igazi sikerét jelentő darab bemutatóját Edwards rendezte meg 1964-ben, az 1957-ben útjára indított éves, azóta is virágzó, bővülő Dublini Színházi Fesztivál programjának népszerűvé váló részeként.

Külföldi meghívásai és szép számú turnéi révén a Gate Színház már az 1930-as évektől nemzetközi hírnévre tett szert, s műsorpolitikáját egyre inkább a sokféleség iránti vonzódás és ezzel együtt bizonyos jó értelemben vett eklekticizmus jellemezte. Hozzájárult ehhez az is, hogy a különböző merész stílusokra nyitott Edwards és Mac Liammóir időközben számos európai szakmabelivel és dramaturgiai felfogással megismerkedett. Az ő társulatuk játszott először Brechtet Írországbán. A két színházalapítóról született kettős életrajzában Christopher Fritz-Simon közli, hogy Edwards korábban már olvasott Brecht-drámákat, de először csak 1956-ban látta a Berliner Ensemble játékát Londonban, amikor is olyan szellemi izgalmat élt át, mint Keats, amikor Chapman *Homérosz*-fordításával megismerkedett (és élményéről egy híres verset írt). Edwards versírás helyett stílszerűen Brecht-rendezésbe fogott: a *Kurázszi mamát* 1959-ben tűzte a Gate műsorra, majd ezt *A vágóhidak Szent Johannája* követte 1961-ben. Fritz-Simon szerint Edwards nem esett abba a hibába, mint Brecht sok más csodálója, akik az elidegenítő effektust mindenáron alkalmazni próbálták, hanem a drámai anyagnak megfelelően adaptálta ott és úgy, ahogyan azt valóban hatásosnak gondolta.¹⁴

Mac Liammóir és Edwards halála után a dublini Gate Színház 1983-tól egy igen ambiciózus, fiatal művészeti igazgató, Michael Colgan irányítása alá került, aki 2016-ig vezette a színházat és az alapítók értékrendjét tekintette maga és a társulat számára irányadónak, jeles hazai és külföldi szerzők műveinek innovatív előadásaival. Ebben az új érában a Gate első nagy sikere Sean O'Casey *Juno és a páva* című darabjának felújítása

¹⁴ FITZ-SIMON, i. m. 219.

volt Joe Dowling rendezésében. Christopher Morash szerint az előadás teljesen új szempontokat érvényesítve vitte színre a klasszikus darabot: szakított a komikus szentimentalizmussal, amely a korábbi felújítások jó részét jellemezte. Egysíkúság helyett a Gate-ben a cselekmény különböző mozzanatait stílusbeli kontrasztokkal hangsúlyozták, például a realizmus és a music hall konvencióinak ellentétével.¹⁵ Egy interjúban Colgan úgy értékeli, hogy ez az előadás fordulópontot jelentett a társulat általa irányított történetében, mert eljutottak vele New Yorktól Jeruzsálemig, és természetesen Londonig.¹⁶ Az egyik amerikai kritikus, John P. Harrington abban (is) látja a rendezés újszerűségét, hogy a beckett-i dramaturgia egyes vonásainak hatása figyelhető meg benne.¹⁷ Így egy sajátos, kétirányú színházi párbeszéd jött létre, mert az O'Casey darab szövege korábbi keltezésű, mint Beckett drámaírói munkásságának kezdete, amelynek pedig, elsősorban a *Godot* Vladimir–Estragon páros megkonstruálása terén J. M. Synge csavargó figurái mellett a *Juno* férfi-párosa (Boyle és Joxer) is forrása lehetett. A *Juno* sikeres leporolása a Gate 1986-os felújításában mindenesetre vitathatatlanul megerősítette O'Casey helyét a modern drámaírás kánonjában.

A Gate-nek az elmúlt harminc évre jellemző műsorpolitikájából kiemelkedik a néhány hazai és külföldi drámaíró kiválóságot ünneplő fesztiválok rendezése, vagy más, hasonló fesztiválokon való részvétele. Colgan fellépéséig az Abbey, illetve annak Stúdió színpada, a Peacock volt a professzionális Beckett bemutatók otthona, később azonban a helyzet változott és a Gate magához vette ezt a szerepet. A Beckett-kánon honosításának további előmozdítása, és elsősorban ír rendezők, színészek által történő tolmácsolása, no meg a legjobb előadások külföldi

¹⁵ MORASH, i. m. 481.

¹⁶ Michael COLGAN, „Michael Colgan in Conversation with Jeananne Crowley”, in Lillian CHAMBERS, Ger FITZGIBBON, Eamonn JORDAN (szerk.), *Theatre Talk: Voices of Irish Theatre Practitioners*, Dublin, Carysfort P, 2001, 79.

¹⁷ John P. HARRINGTON, *The Irish Play on the New York Stage, 1874–1966*, Lexington, Kentucky, The UP of Kentucky, 1997. 121.

turnéztatása az 1990-es évektől már jól észrevehetően a Gate-hez kötődik Dublinban. Beckett felújításaik számbavételekor kiemelkedő jelentőségű az 1991-es év. Elsőként a világon, az akkori őszi Színházi Fesztivál keretében a Gate egy olyan Beckett fesztivált rendezett, amely Beckett összes színpadra írt darabját színre vitte, a rövidebb művekből általában három-három egy-egy közös előadásba csoportosítva. A fesztivál ilyen nagyszabású megvalósításáról Colgan azt nyilatkozta, hogy a Beckettrel való találkozása 1988-ban döntően befolyásolta elhatározását, hogy egyhuzamban mind a tizenkilenc színpadi művet előadja a társulat. Mikor ugyanis tervét a drámaírónak felvetette, Beckett így reagált: „Csak nem mondja komolyan” („You can’t be serious”), ami arra inspirálta Colgant, hogy vállalja a grandiózus eseménysorozat megszervezésének nem is kis rizikóját. Beckett halála 1989-ben szintén inspiratív volt, hiszen a fesztivállal Nobel-díjas drámaírónak állíthatott emléket a társulat, s a szerző szülőhazájában. A vállalkozás sikert aratott, s ezt a művészeti vezető úgy értékelte, hogy a Beckett-fesztivállal a kísérletező színházat végre igazán népszerűsíteni tudták Írországbán.¹⁸ Colgan abban is kiváló szervezőnek bizonyult, hogy a színház és a város kultúrája között összeköttetés teremtsé.¹⁹ Még közvetlenül a fesztivál lezajlása után írott cikkében Anthony Roche arról tudósít, hogy a fesztivál előadásai mellett Colgan a színházon kívüli, kísérő, kiegészítő események létrehozását is ösztönözte, annál is inkább, mert abban az évben Dublin volt Európa Kulturális Fővárosa, s Beckett alma matere, az I. Erzsébet királynő által alapított Trinity College pedig fennállásának éppen 400. évfordulóját ünnepelte. Így a fesztiváli előadásokon kívül, folytatja Roche, tudományos és társadalmi események is foglalkoztak Beckett-tel; a Trinity kutatók eszmecseréinek, vita-

¹⁸ Idézi és kommentálja Julie BATES, „Beckett at the Gate”, in *The Oxford Handbook of Modern Irish Theatre*, 478–479, 482.

¹⁹ Színház és város közötti, évszázados kapcsolatról lásd P. MÜLLER Péter, *Test és teatralitás*, Bp., Balassi, 2009, 287–299.

fórumoknak, könyvkiállításoknak adott otthont.²⁰ Később a Gate 1991-es Beckett-fesztiváljának előadásai meghívásra Londonban, New Yorkban és Sydneyben turnéztak, mindenütt komoly elismerést aratva. A siker alkalmából a Gate-nek a nemzetközi színházi világból olyan drámaíró nagyságok írtak lelkesen ünneplő, gratuláló sorokat, mint Václav Havel és Edward Albee.²¹

Ahogy az várható volt, 2006-ban, a Beckett centenárium évében a Gate ismét rendezett Beckett-fesztivált, melynek keretében kilenc színpadra, és egy televízióra írt művet adtak elő, majd a további években is sokszor játszottak tőle. David Clare írja, hogy a Beckett-fesztiválok előadásai hangsúlyozták a drámaíró ír gyökereire utaló elemeket a művekben azzal is, hogy egyes szereplők ír akcentussal beszéltek a színpadon. Colgan azonban, teszi hozzá Clare, vigyázott arra, hogy ez a hangsúlyozás ne csapjon át túlzásba, s ne aggassák Beckettet az ír dráma leegyszerűsítő kliséit; tehát meghívott neves színészeket és rendezőket más angol nyelvű országokból is, például egy angol színész, John Hurt játszotta Krappet *Az utolsó tekercsben*.²² Így a Gate társulatának vállalkozásai kellő egyensúlyt teremtettek Beckett vállalt ír mivolta és a nemzetközi színházi kultúrához való tartozása között. Clare tanulmánya, mint címe is aláhúzza, új oldalról világítja meg ezt a kettősséget, amikor a Beckett életműben a globális és lokális termékeny feszültségének érzékeltetését méltatja a Gate fesztivál-előadásáiban. Konklúziójában megállapítja, hogy miközben Beckett drámái a társadalomtól elidegenedettek, a gazdaságilag és kulturálisan marginalizáltakra fókuszálnak, implicit kritikát mondanak a (bárha esetleg jó szándékú) neoliberális kapitalistákról és a kulturális imperializ-

²⁰ Anthony ROCHE, „Beckett Festival at the Gate Theatre”, in *Irish Literary Supplement* 11.1 (Spring 1992): 15.

²¹ BATES, i. m. 489.

²² David CLARE, „The Gate Theatre’s Beckett Festivals: Tensions between the Local and the Global”, in Trish MCTIGHE és David TUCKER (szerk.), *Staging Beckett in Ireland and Northern Ireland*, London, Bloomsbury, Methuen Drama, 2016, 40–42.

mus képviselőiről, akik egyre inkább globalizálni akarják világunkat. Beckett művei ugyanis a lokális, az egyedi fontosságát emelik ki azáltal, hogy szövegük számos ponton utal többnyire írországi vidékekre, nevekre, helyekre, és koronként ír-angol nyelvi fordulatokat használ.²³

A *Philadelphia, itt vagytok!* 1964-es bemutatója a Gate-ben egy évek múlva még inkább virágzó, tartós kapcsolatot indított útjára a társulat és az északír születésű Brian Friel között. 1994-ben itt mutatták be először Friel *Molly Sweeney* című, a *Hitgyógyász*-hoz hasonlóan három karakter monológjaiból építkező drámáját, amelyet akkor maga Friel rendezett. 1994 egy jelentős politikai esemény, a tűzszünet kimondásának éve volt Észak-Írországban. Fintan O'Toole kritikus szerint, aki a Gate által létrehozott előadás londoni szereplésének programfüzetében ismertette a darabot, az újabb Friel mű a határok kérdését (elsősorban valóság és képzelet között) előtérbe hozva rezonál az északír politikai helyzetre, amelyben kulcsfontosságú a vallási és politikai határok és azok átjárhatóságának témája.²⁴ Az 1990-es évek végétől újabb Friel-bemutatókkal lépett elő a Gate, és szintén turnéztatta őket. Frielnek a *Ványa* bácsiból készített adaptációja és eredeti, de szintén csehovi ihletésű darabjának, az *Arisztokratáknak* az előadásával a New York-i Lincoln Központ által rendezett, Friel 70. születésnapját ünneplő fesztiválon szerepelt a Gate 1999-ben. Les Gutman, a *CurtainUp* kritikus kommentárjában kiemelte, hogy az ilyen kevésbé ismert darabok kiválasztásával a dublini színház a Friel-életmű gazdag változatosságára irányította a figyelmet.²⁵ Az 1998-ban írt Csehov-változat, a *Ványa* bácsi azért is volt vonzó a társulat, az ír közönség, és általában a politika iránt érdeklődő fesztivál-résztvevők számára, mert 1998-ban ír-

²³ Uo. 49.

²⁴ Idézi Anthony ROCHE, „Friel and Synge: Towards a Theatrical Language” in *Irish University Review* 29.1 (1999): 160.

²⁵ LES GUTMAN, „Brian Friel Festival, Lincoln Center Festival 99” in: *CurtainUp* 1999. <http://www.curtainup.com/frielsummer99.html> Letöltés: 2018. július 12.

ták alá a Nagypénteki Egyezményt Észak-Írországra, ami az évtizedes szektás háború lezárására irányuló, de évekig elhúzódó békefolyamat végére tett pontot. Az eredeti Csehov mű utolsó jelenetében Ványa és Szonja a munkába menekülnek, Friel változatában pedig ezen felül a kényes északír helyzetre utal, hogy a lány a béke megvalósíthatóságába vetett reménynek is kifejezést ad. Fesztiváloktól függetlenül, de Friel művei jelentőségének nemzetközi elismerése jegyében 2006 elején Ralph Fiennes főszereplésével mutatták be a *Hitgyógyászt* a Gate-ben. Az előadás mérföldkönek számított a darab fogadtatásának történetében, díjakat nyert, s lefegyverezte mind az ír, mind az amerikai közönséget, mert természetesen ez a produkció is tengerentúli útra kelt. 2009-ben, Friel 80. születésnapja alkalmából a Gate három produkciót vitt ausztrál meghívásra a Sydney-ben rendezett ünnepi fesztiválra: a *Hitgyógyászt* egy újabb rendezésben, valamint a *The Yalta Game* (Yalta-i játszma) és az *Utójáték* (*Afterplay*) című műveket, amelyeket szintén Csehov ihletett.

2010-ben Colgan OBE (Order of the British Empire, A Brit Birodalom Rendje) kitüntetést vehetett át II. Erzsébet angol királynőtől: egy ír színházigazgató a mára jelentősen összezsugorodott egykori gyarmatosító birodalom szimbolikus fejetől. A kitüntetés azt ismerte el, hogy a direktor és a Gate Színház az évek folyamán igen sokat tett az angol-ír kulturális kapcsolatok erősítéséért és felvirágoztatásáért, elsősorban azzal, hogy Harold Pinter-fesztiválokat rendezett, s Pinter írországi népszerűsítése mellett világszínvonalon tolmácsolta az író műveit szülőhazájában, Angliában, és számos más országban a turnéi során. Pinter egyébként szoros kapcsolatot ápol az írekkel korábban is: az 1950-es években egy ír színjátszó csoporttal járta a vidéket, s ebből saját bevallása szerint sokat tanult. Műveiben Beckett és Lady Gregory kimutatható hatása mellett Joyce és Yeats intertextusok és allúziók fedezhetők fel: az *Árulás* című drámája például jól észrevehető rokonságot mutat Joyce *Számkivetettek*jével. Ez utóbbi, egyébként ritkán játszott darabot éppen Pinter rendezésében láthatta a közönség London-

ban 1970-ben. A Gate Színház 1994-ben rendezte első Pinter-fesztiválját, ebben a műfajban úttörőként a világon.²⁶ *Az étellift*, az *Árulás*, a *Régi idők*, a *Holdfény*, továbbá néhány kisebb darab előadásai szerepeltek ezen a fesztiválon. 2001-ben, Pinter 70. születésnapját ünnepeelve ismét számos darabját műsorra tűzte a Gate, köztük a *Hazatérést*, amely kiemelkedő sikert aratott a New York-i Pinter Fesztiválon és Angliában is – az apafigurát, Max-et Ion Holm, a nagyszerű ír színész alakította. A *One for the Road* (Még egy utolsót) című, a totalitárius diktatúrákra jellemző terrort és megfélemlítést tematizáló darabjában maga Pinter is játszott az ír társulattal, a hatalmat képviselő tiszt szerepében. A neves angol kritikus, Michael Billington szerint éppen a Gate előadásainak köszönhető, hogy Pinter ikonikus szerzőjévé vált a kortárs drámai kánonnak; 2005-ben, amikor Nobel-díjat kapott, megint csak a dublini Gate tette az eseményt színházzilag is emlékezetessé.²⁷ 2008-ban, Pinter halálakor, a *Senkiföldje* című darab remek előadásával búcsúztatta el a szerzőt a Gate társulata, de a színháztól egyáltalán nem örökre.

A másik világszínházi nagyság, aki nagy teret kapott a Colgan által vezetett Gate műsorpolitikájának alakulásában, Arthur Miller volt: a Gate figyelemre méltó szerepet vitt a drámaíró műveinek írországi megismertetésében. Miller-fesztivált ugyan nem rendeztek, de az utóbbi években szinte sorozatban játszották a műveit. 2004-ben bemutatták *Az alkut*, 2009-ben az *Édes fiaimat*, 2013-ban *A nép ellenségét*, majd 2014-ben ismét *Az alkut*. 2015-ben, a Miller Centenárium évének tavaszán *Az ügynök halála* szerepelt kínálatukban, szeptember végén pedig a 2015-ös Színházi Fesztivál egyik kiemelt programjaként a *Pillantás a hídról*t mutatták be a Gate-ben. *A nép ellensége* és *Az ügynök halála* felújításai meglepően időszerűnek bizonyultak Írországbán (nem úgy, mint egykor, az 1950-es években), ahol a Kelta Tigris elnevezésű, gyors, de rövid életű prosperálást mutató időszakot (kb. 1995–2008)

²⁶ Michael BILLINGTON, *Harold Pinter*, London: Faber and Faber, 2009, 614–615.

²⁷ Uo. 711.

felváltó gazdasági válság és az általa okozott konfliktusok, elkerülhetetlen veszteségek sok ír családot érintettek. A *Pillantás a hídról* előadásának rendezésére Joe Dowlingot hívta meg a Gate, aki Amerikában többször dolgozott együtt Millerrel, s a programfüzetbe írt jegyzete szerint ezeket az alkalmakat élete legtar- talmasabb, legszebb élményének tekintette. Ugyanakkor az előadás *mise-en-scène*-jére alighanem az Edwards–Mac Liammóir páros is büszke lett volna: Beowulf Boritt díszlettervező munkája eredményeként a Carbone család szerény otthonát idéző szín- padkép nagyméretű háttérében, fekete-fehér színekben végig a Brooklyn hidat és a kikötőt látta a közönség, vagyis a külső és a belső tereket mindig kölcsönös egymásra vetítettségükben. A *Pillantás a hídról* bemutatója után néhány nappal a Gate ismét, mint Beckett esetében, a színház terét más kulturális intézmé- nyek felé tágitotta és centenáriumi ünnepséget rendezett, hogy Miller drámaírói művészetének gazdag örökségére ezen a mó- don is felhívja a figyelmet. A programban előadást tartottak töb- bek között Christopher Bigsby és Enoch Brater színházkutatók, Marina Carr drámaíró, Joe Dowling és Garry Hynes rendezők, valamint Fintan O'Toole színikritikus.

Hogyan tovább Gate Színház? Ezt a kérdést vetette fel szá- mos cikkíró és szakember annak kapcsán, hogy Colgan 2016- ban bejelentette, az év végén nyugdíjba megy igazgatói állásá- ból, ami természetesen fordulópontot jelentett a színház műkö- désében. 2017 óta egy női rendező, Selina Cartmell tölti be a mű- vészeti igazgató posztját, s ez többek között azt is ígéri, hogy a jövőben valószínűleg nagyobb számban kerül és működik majd női szerző és rendező a színházban, mert ezt korábban sokan hiányolták. 2017-ben meg is történtek az első lépések, amikor az őszi Színházi Fesztivál részeként egy kezdő drámaírónő, Nina Raine *Tribes* (Törzsek) című műve írországi premierjének adtak otthont Oonagh Murphy rendezésében; a darab egy hallássé- rült fiú családi, párkapcsolati és társadalmi elfogadottságának pszichikai és gyakorlati problémáiról szól. 2018 tavaszán pe- dig a Gate felújította Osborne *Dühöngő ifjúságát*, s az Annabelle

Comyn által rendezett, metaszínházi eszközöket is beépítő előadásukban újszerűen egyénítették a két női főszereplő, Alison és Helena alakját. 2018 őszén, a Színházi Fesztiválon a Gate a *Hamlet* felújításával készül szerepelni. Idén, fennállásának 90. évében tehát látszik a törekvés arra, hogy a színház műsorpolitikája továbbra is megőrizze a kísérletezés és sokoldalúság iránti fogékonyságát és ezzel együtt az írországi és nemzetközi palettán egyaránt kivívott rangját. A jubileum alkalmából a Gate történetéről a dublini Carysfort Press jelentet meg 2018 végén tanulmánykötetet David Clare, Des Lally és Patrick Lonergan szerkesztésében, valamint a színház kulturális beágyazottságának, szerepének és sokoldalú műsorpolitikájának további vizsgálatára nemzetközi kutatócsoport jött létre, amely éves gyakorisággal szervezendő tanácskozásokat, konferenciákat tervez.

A lázadók színháza – 1968*

„...a nagy íróknak és művészeknek csak annyira kell politikával foglalkozniuk, hogy kellően el tudják határolni magukat a politikától”.¹

Csehov

„Mindig magától értetődőnek tekintettem, hogy a legjobb művészet politikai és forradalmi. Ez nem azt jelenti, hogy a művészet valamiféle politikai programot vagy érvelést követ. Ez azt jelenti, hogy az általa felvetett kérdések feltárják az anarchiát, a változást, rámutatnak a rendszerek hibáira, repedéseire, sérülékenységére.”²

Toni Morrison

„1984-ben Sheffieldbe költöztünk, és elkezdtünk előadásokat csinálni. Heten voltunk. Ez az a Thatcherizmus alatti éra volt, amikor el tudtál rejtőzni 3–4 millió munkanélküli között, nyugodtan haladhattál a munkáddal, és lehettél szegény”.³

Tim Etchells

David Wiles angol színháztörténész *A Short History of Western Performance Space* (A nyugati világ színreviteli tereinek rövid története) című könyvének utolsó fejezetét (amelynek címe: *The empty space*, azaz 'Az üres tér') a párizsi Odéon Színház

* A kutatás az NKFI 119580 sz. pályázata keretében valósult meg.

¹ Idézi Robert BRUSTEIN, *A lázadás színháza*, ford. FÖLDÉNYI F. László, Budapest, Európa, 1982, 206.

² Idézi Anne BOGART, *And Then, You Act. Making Art in an Unpredictable World*, New York–London, Routledge, 2007, 3.

³ Tim ETHELLES, *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*, London–New York, Routledge, 1999, 16.

1968-as elfoglalásának példájával kezdi.⁴ Mintha ide futna ki a performatív terek története. Az Odéon megszállását fordulópontnak tekinti, amelyben a '68-as forradalmároknak az a nézete fejeződött ki, hogy a művészetet valamiképpen ki lehet szabaddítani a múltból, és „létre lehet hozni a színház egy új formáját, amely nyitott közösségi tereken és interaktív kapcsolatokon alapul, nem pedig passzív fogyasztói közönségen”.⁵

A kötet zárófejezetének élén annak az aktivista kiáltványnak néhány részlete áll, amelyet a színházfoglalkók Forradalmi Akcióbizottsága tett közzé, s amelyben deklarálták – egyebek mellett –, hogy „soha többé egyetlen jegyet sem szabad eladni Franciaország volt színházában, amelynek szabad/ingyenes [*free*] státuszát fenn kell tartani. A megszállás teátrális gesztusa, az adott körülmények között, politikai tett volt...” A kiáltvány ezekkel a szavakkal zárul: „Az egyetlen színház a gerilaszínház. A FORRADALMI MŰVÉSZETET AZ UTCÁKON CSINÁLJÁK.” A kiáltvány angol fordítását a *The Drama Review* (TDR) 1968-as őszi száma közölte, beágyazva Jean-Jacques Lebel *On the Necessity of Violation* (Az áthágás szükségességéről)⁶ című írásába. Abban, hogy a kiáltvány ilyen közvetlenül szól színházi vonatkozásokról, s hogy egy színházi folyóiratban (is) publicitást kap, az is szerepet játszik, hogy megfogalmazója (részben vagy egészben) nemcsak az Odéon elfoglalásában vett részt, hanem évek óta happeningek színre vivője, akinek két évvel korábban jelent meg *Le happening* című könyve.⁷ Lebel a TDR-ben közölt írásában amellet érvel, hogy a művészetnek ki kell

⁴ David WILES, *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge, CUP, 2003, 240. A könyvfejezet címe (*The empty space*) Peter Brook 1968-ban megjelent esszékötetének címét idézi, és a fejezet mindvégig hivatkozik Brookra.

⁵ Ua.

⁶ Jean-Jacques LEBEL, *On the Necessity of Violation*, *The Drama Review* 13.1, Autumn 1968, 89–105. A kiáltvány a 96. oldalon. Bővített kiadása: *Happenings and Other Acts*, ed. Mariellen R. SANFORD, London–New York, Routledge, 1995, 268–284.

⁷ Jean-Jacques LEBEL, *Le happening*, Les Lettres Nouvelles, Paris, Denoël, 1966.

szabadulnia az olyan szent helyekről, amilyenek a színházak és a galériák, annak érdekében, hogy megújuljon és megerősödjék az emberi percepció.⁸

Az Odéon elfoglalásának idején, május 15-én már javában zajlottak a tiltakozások. A Párizsi Egyetem nanterre-i campusának május 2-i bezárása miatt másnap a Sorbonne diákjai tiltakozó megmozdulást tartottak. Május 6-án (hétfőn) a diákok és a tanárok érdekvédelmi szervezeteinek húszezer fős tüntetésére került sor. A következő napokban középiskolások és gyári munkások csatlakoztak a tiltakozáshoz. Május 10-én a tüntetők vonulását akadályozó rendőrökkel összetűzésekre került sor, a tiltakozók barikádokat emeltek. A barikádok pillanatok alatt szimbolikus jelentőséget kaptak. Nemcsak a lázadók térfoglalását példázták, hanem azonnal történelmi-politikai allúziókra tettek szert, és az 1848-as „népek tavaszát”, az 1871-es kommünt, vagy Che Guevara gerilláinak barikádjait is összekapcsolták a jelen eseményeivel. André Breton úgy fogalmazott, hogy „amikor a különleges dolgok az utcán történnek, forradalomról beszélhetünk”, a röplapokon pedig – többek között – ilyen mondatok álltak: „Többé nem tüntetők vagyunk, hanem harcolók”, vagy: „Ma az utcán fogod bizonyítani, hogy tudsz szabadon cselekedni”.⁹ A történelmi allúziók mellett voltak, akik a városkép megváltozásához esztétikai dimenziókat is társítottak. A ’68-as diáklázadásokról szóló, 1969-ben megjelent könyvében Stephen Spender például arról írt, hogy őt ezek a barikádok a modern művészetre emlékeztetik.¹⁰ A rendőri brutalitás és a kormány intézkedései ellen 13-án (hétfőn) a szakszervezetek országos sztrájkot hirdettek. Párizsban egymillió ember vonult az utcákra. Miután a Sor-

⁸ LEBEL, *On the Necessity...*, uo.

⁹ Danielle TARTAKOWSKY, *Tüntetések Párizsban: 1968. május-június*, ford. KOVÁCS Ákos András = *A moderntől a posztmodernig*, szerk. BALÁZS Eszter, FÖLDES György és KONOK Péter, Budapest, Napvilág Kiadó, 2009, 75–89, 78–80.

¹⁰ Norbert FREI, 1968. *Diáklázadások és globális tiltakozás*, ford. GYÖRI László, Budapest, Corvina, 2008, 13. A Spender-kijelentés helye: Stephen SPENDER, *Das Jahr der jungen Rebellen*. New York, Paris, Prag, Berlin, München, Piper, 1969.

zat (a kiplakátolt, illetve hangoztatott jelszavak között olyanok voltak, mint „Az Odéon nyitva van”, illetve „Az Odéon szabad fórum” – az előbbi a színház homlokzatán), egyúttal a teatralitás keretét vonták maguk köré.¹¹

Az Odéon igazgatója ekkor Jean-Louis Barrault (58 éves), aki 1959 óta tölti be ezt a posztot, amelyre André Malraux (ekkor 67 éves) kulturális miniszter nevezte ki. A kinevezése óta eltelt tíz évad során a Barrault vezette színház repertoárján a klaszszikusok mellett a kortárs szerzők – Beckett, Ionesco, Genet,



Az elfoglalt Odéon Színház

¹¹ Alfred SIMON, *The Theatre in May*, trans. by William F. PANICI, Yale French Studies, 46 (1971): 139–148, 140.

Duras és Albee – jelenléte mutatja, hogy az *establishment* vezető kőszínházában Barrault újításra és kísérletezésre is vállalkozik. Amikor a színházat május 15-én a lázadók elfoglalják, Barrault utasítást kap a minisztériumból, hogy kapcsoltassa ki az épületben az áramot és a telefont. Ő azonban nem engedelmeskedik, és a színházfoglalók oldalára áll. Ezt Malraux nem bocsájtja meg neki. 1968. május 22-én leváltja posztjáról. Voltak, akik a párizsi lázadások elültétét követően ezt a ténytet, az addig a rezsिम protezsáltjának számító Barrault leváltását tekintették 1968 májusa színházi szempontból legrendkívülibb eseményének.¹²

Annak dacára, hogy az Odéon megszállása idején a viták, fórumok politikai kérdésekről folytak, és színházi témákat nemigen érintettek, a színházfoglalók között jelen volt több színházhoz köthető, az állami struktúrán kívüli teátrális aktivitást képviselő személy. S noha az Odéon épületében szünetelt a színház, maga az intézmény közegként és bázisként kihatott a környezetében zajló események egy részének természetére. Például úgy, hogy a megszállók közül többen széthordták és magukra öltötték a színház jelmezeit, és azokban mutatkoztak Párizs utcáin. Az abban az évben Angliában megjelent, a lázadás eseményeit dokumentáló egyik kötet képmellékletében szerepel egy fotográfia, amely '68 májusában az összecsapások egyik helyszínén készült: egy fiatalembert ábrázol, aki páncélmellényt és sisakot visel, a kezében pedig egy kukafedőre emlékeztető pajzsot tart.¹³ Nem ő volt az egyetlen, aki az Odéon jelmez- és kelléktári készletéből magára vagy magához vett valamit: az utcai harcok során többen rekviráltak ezekből a tárgyakból, vagy önvédelmi célra, vagy utcaszínházi rögtönzésekhez.¹⁴

¹² Uo., 139.

¹³ Theodore SHANK, *The Theatre of the Cultural Revolution*, Yale French Studies, 46, 1971, 167–185, 167. A cikk megemlíti a fotó pontos helyét is: Patrick SEALE and Maureen McCONVILLE, *French Revolution 1968*, Middlesex, England, Penguin Books Ltd., 1968, a 120. oldal utáni képmellékletben.

¹⁴ SHANK, *The Theatre of the Cultural...*, uo.

Ez utóbbi utcaszínházi akciók legfőbb kezdeményezője az Odéon elfoglalásában is meghatározó szerepet játszó, már említett Jean-Jacques Lebel volt (aki ekkor 32 éves). Lebel képzőművészként és költőként indult, aztán happeningeket tartott (1960-ban az övé volt az első Európában ebből a műfajból). A hatvanas években együttműködött a happening és a fluxus képviselőivel, és szoros kapcsolatot alakított ki a Living Theatre tagjaival, próbáikra járt, interjúvolta őket, amelyek leiratát 1969-ben könyv alakban is közreadta.¹⁵ Az 1968-as párizsi eseményekhez kapcsolódó, *Megjegyzések a politikai utcaszínházról* című írását az 1974-ben megjelent *A dráma művészete ma* kötet szerkesztője, Ungvári Tamás a következő jegyzettel látta el: „Ő vezette az anarchista párizsi diákok egy csoportját a párizsi Odéon színház elfoglalására. Az utcai tömegtüntetések szervezésére egy újfajta commedia dell’arte formáját használja fel; a párizsi Metron, múzeumok lépcsőin éppúgy agitál, mint a gyárakban, üzemekben és iskolákban. Nézeteivel aligha érthetünk egyet, de magatartásával mégiscsak egy aktuális színház követelését fogalmazta meg, ezért érdekes szélsőségeiben is”.¹⁶ Peter Gorsen ugyanezt a törekvést így fogalmazza meg *Az egzisztencializmus visszatérése a performance-művészetben* című írásában, mint a művészet visszavezetését az életgyakorlatra, amikor Lebel „a barikádharok mindennapjainak bocsátotta rendelkezésre az esztétikai eszköztárat”.¹⁷

Lebel ebben a politikai utcaszínházról szóló cikkében az 1968-as párizsi eseményeknek a színházi, művészi, politikai vetületét úgy fogja össze, hogy szerinte ez a lázadás felszámolta művészet és kultúra, társadalom és politika korlátait. „Valóra vált végül az avantgardisták régi álma arról, hogy az ‘életet’

¹⁵ Jean-Jacques LEBEL, *Entretiens avec le Living Theatre*, Paris, Belfond, 1969.

¹⁶ *A dráma művészete ma*, vál., szerk., előszó, jegyz. UNGVÁRI Tamás, Budapest, Gondolat, 1974, 468.

¹⁷ PETER GORSEN, *Az egzisztencializmus visszatérése a performance-művészetben*, ford. ADAMIK Lajos = *A performance-művészet*, vál., szerk., bev., jegyz., SZÖKE Anna-mária, Budapest, Artpool–Balassi Kiadó–Tartóshullám, 2001, 115–127, 116.

‘művészetté’, kollektív alkotói élménnyé változtassák.” A Párizs utcáin lejátsszódott társadalmi-drámai események nyilvánvalóvá tették – írja – , hogy „‘az utcáé a hatalom’, vagy ahogy az anyacsesezegetők [*Motherfuckers*] kifejezték: ‘Az utca ezentúl a népé’.”¹⁸ Az események fő sajátosságaként azt emeli ki, hogy „a májusi felkelés teátrális volt abban az értelemben, hogy gigászi fiesta lett belőle, láttató erejű és érzéki robbanás, mely a politika ‘normális’ sablonjain kívülre esett”.¹⁹ Az emberekre gyakorolt lelki hatás és az ebből fakadó tettek, gesztusok említését követően Lebel az Odéon kapcsán ezt írja: „Amikor a hivatalos állami támogatást élvező Odéon Színház elfoglalták a mozgalom képviselői, több kisebb diák- és színészcsoporthoz kezdte illusztrálni a napi híreket az utcán, rövid, komikus színdarabokban, melyeket járókelőkkel folytatott viták követtek.”²⁰ A politikai utcaszínház Lebel-féle filozófiájáról és gyakorlatáról megtudhatjuk, hogy egy negyvenfős, egyetemi hallgatókból álló csoporttal dolgozott, azzal a céllal, hogy a járókelőket vitákra, találkozássokra késztesse, szakítva a régi politikai gyakorlattal és köz-helyekkel. A színház eszköznekként tekintett, „amellyel lerombolható az emberek agyában létező fal, s ők maguk kiemelhetők a passzív befogadás állapotából. Köptünk a »művészetre« [*we didn't give a shit about „art”*], a kapitalizmus szabotálása érdekelt bennünket”.²¹ Mivel a tagoknak saját tapasztalatuk nem volt a gerillaszínház, utcaszínház sajátosságairól, ezért hosszabb időbe telt, míg kidolgozták saját akcióikat. Ezek közül párat Lebel röviden ismertet, s megemlíti, hogy az egyik etűd mindössze két percig tartott, de a hozzá kapcsolódó beszélgetések, viták

¹⁸ Jean-Jacques LEBEL, „Megjegyzések a politikai utcaszínházról”, ford. ZILAHÍ Judit, in UNGVÁRI, *A dráma művészete...*, 468–475, 469. Eredetije: Jean-Jacques LEBEL, *Notes on Political Street Theatre*, Paris: 1968, 1969, *The Drama Review* 13.4, Summer 1969, 111–118. (A magyar kiadás néhány helyen tompítja az eredeti kifejezés nyersességét, ezért adom meg pár helyen az angol eredetit.)

¹⁹ Uo., 470.

²⁰ Uo., 471.

²¹ Uo., 472.

gyakran több órára nyúltak. Írását egy fiatal acélmunkás reakciójának ismertetését követően azzal zárja, hogy „még a színház is vezethet forradalomhoz – ha a művelői valóban ezt akarják”.²²

Miközben a radikális épületfoglalók kiforgatják sarkaiból és esztétikai közegéből az Odéont, hogy politikai viták, akciók fórumává, a társadalom átalakításának erjesztő terepévé tegyék, a – még – igazgató Barrault május 15-én a következőket jegyzi fel: „Az immár elfoglalt tetőn a vörös és fekete zászlók, a trikólórok siralmas balettot járnak. A kinti tér szabályos vásártérre változott: egy ember egy majommal, egy másik egy medvével, gitárosok, bámészkodó turisták és többé-kevésbé álcázott mentőautók. A falakon mindenütt jelszavak. A színház alagsorában Molotov-koktélok, benzines bombák, gránátok, egy ostrom előkészületei”.²³ Barrault tiszttában van vele, hogy az Odéont, amelynek nevébe belefoglaltatik, hogy „Franciaország Színháza”, a felkelők a burzsoá kultúra jelképének tekintik. Az pedig, hogy az ez ellen a kultúra ellen intézett támadás ünnepi-karneváli (és ezzel teátrális) jelleget öltön, már évekkel a párizsi tavasz előtt megfogalmazódott Henri Lefebvre, Guy Debord és a szituacionisták műveiben. Barrault úgy festi le a kinti képet, mintha egy feldíszített vásári kavalkádot látna, amelynek teátrális jegyei egyértelműek, de amelynek látványában nem sok örömet leli. Ellentétben a résztvevőkkel, akik nem nézői az eseményeknek, hanem alakítói.

Lebel a TDR-ben közlésre elfogadott esszéjét a megjelenés előtt egy *Párizsi utóirat*, 1968. május/június című kiegészítéssel toldja meg. Ebben az egyoldalas utóiratban mindenekelőtt azt emeli ki, hogy az Odéont elfoglalta a Forradalmi Akcióbizottság, amely a színházat egy totálisan nyílt fórummá, egy éjjelnappal működő agorává alakította át. „Ez az egykori színház

²² Uo., 475.

²³ Idézi Claudia ORENSTEIN, *Festive Revolutions. The Politics of Popular Theater and the San Francisco Mime Troup*, Jackson, Miss., UP of Mississippi, 1998, 28. Saját fordítás.

megszűnt a hatalmi elit játékszerének lenni, olyan hely lett, ahol mindenkinek (nemcsak a hivatásos bohócoknak) joga van a legextrémebb megnyilatkozásra, perlekedésre, kommunikációra. Nincs többé a fogyasztókból álló passzív közönségnek szóló színház vagy költséges látványosság – van helyette a politikai és művészi kutatásra irányuló valóban *kollektív* vállalkozás. Egy újfajta kapcsolattal kísérletezünk a 'csinálók' és a 'szemlélők' között. Talán sikerül segítenünk több százezer embernek abban, hogy elhagyják elidegenedett társadalmi szerepeiket, hogy kiszabaduljanak a mentális sztálinizmusból, és hogy azzá a politikai és aktív cselekvővé váljanak, akik lenni szeretnének."²⁴

E folyamat során el kell utasítani a fennálló kulturális rendszert, és olyan kísérleti színházakhoz, akciócsoportokhoz kell fordulni, amelyek nyílt konfliktusban állnak a kapitalista környezettel. E csoportok közül elsőként itt a Living Theatre-t említi, és ez az egyetlen társaság, amelyre Lebel a politikai utcaszínházról szóló cikkében mint inspirációra név szerint is hivatkozik. Az utóiratot Lebel így zárja: „Minél hamarabb jön rá mindenki arra, hogy

A MŰVÉSZET \$ZAR,

annál jobb. Attól kezdve minden tiszta spontaneitás.”²⁵

Lebel, aki a '68-as párizsi események vezető egyénisége volt, performatív tapasztalatait az események szolgálatába állította, „a happeninget, az utcaszínházat a direkt politikai agitáció eszközeként használta – vagy fordítva: a politikai agitációt művészetnek tekintette”.²⁶ Ez a színház és politika közötti kölcsönösség, a teátrális és a politikai cselekvések ilyen egymásnak való megfeleltetése nem 1968 tavaszán születik meg, hanem Lebel és más happeningművészek az előző években kialakított szemlélete és gyakorlata során. Ők a színházra eleve úgy tekintettek,

²⁴ LEBEL, *On the Necessity...*, 105.

²⁵ „The sooner everyone realizes that ART IS \$HIT the better. From then on, it's pure spontaneity.”

²⁶ *Kortárs képzőművészeti szöveggyűjtemény*, szerk. LENGYEL András, vál. szerk. TOLVALY Ernő, Budapest, A & E '93 Kiadó, 1995, 83. Az idézett életrajzi vázlatot SIMON Zsuzsa írta.



Lebel *Barikádok* című kötetének borítója,
előtérben a szerző

mint aminek interaktívnak, részvételinek, közönségének pedig tettekre késznek kell lennie. Párizs mintegy kapóra jött e felfogás kipróbálására, amely azt hirdette, hogy a happening és az életvalóság azonos, és a művészet nem valamilyen elkülönült helyen és időben férhető hozzá, nem elhatárolódni akar a valóságtól, hanem annak részévé, és ezzel alakítójává akar válni. '68 májusa előtt erre ilyen jelentőségű és hatású lehetőség nem kínálkozott, mint ekkor Párizsban, de az agitatív figyelemfelkeltés és a tüntetések előidézésének szándéka és következménye már a korábbi években is jelen volt a happeningek és akciók vég-

rehajtása során.²⁷ A kreatív spontaneitásnak és a teátrális törté-
nésekbe való bekapcsolódásnak létezett, és egy ideje marginális
formában jelen is volt egy másik típusa is: a pszichodráma. A ta-
vaszi események idején gyakran tűnt fel Lebel oldalán Georges
Lapassade (ekkor 44 éves), aki Moreno csoportdinamikával és
társadalmi pszichodrámaival kapcsolatos nézeteinek és módsze-
reinek franciaországi népszerűsítésében meghatározó szerepet
játszott.²⁸ Az előző évben jelent meg Lapassade *Csoportok, szerve-
zetek és intézmények* című könyve.²⁹

De a szélesebb társadalomra részvételi színházi törekvé-
seikkel a színházi lázadók nem tudtak hatást gyakorolni, csak
mikroszinten, ad hoc jelleggel, a társadalmi rendszer helyett a
színházi intézményrendszert és az azon belül uralkodó gyakor-
latot támadva. És ebben ellenfelükre is találtak, mert a polgári
színház képviselői és védelmezői ellenállásra törekedtek a lá-
zadókkal szemben, és miközben az ország megbénult, a szín-
házi élet nem szünetelt. Ezenközben persze sok olyasmi történt,
ami korábban nem: színházi csoportok a sztrájkoló üzemekben
léptek fel, utcaszínházi, gerillaszínházi eseményekre került sor.
A Sorbonne udvarán pedig időről időre tiltakozó felvonulásokat
tartottak óriás maszkokkal és bábukkal, popzenére, tamtamdo-
bokra, provokatív meztelenkedéssel. De a színházi tüntetések
csupán embrionális léptékűek maradtak.³⁰

A Jean-Jacques Lebel kapcsán már két ízben említett Living
Theatre vezetői, Julian Beck és Judith Malina részt vettek az
Odéon elfoglalásában. (A zsúfolt nézőtérrel készült egyik fotón

²⁷ Vö. Wolf VOSTELL, *Happening und Leben*, Neuwied, Luchterhand, 1970, 231–
232. Idézi IGNÁCZ Ádám, *Meg nem történt lázadás. A hatvanas évek ellenművésze-
téről és avantgárd zenéjéről = A modernről a posztmodernig*, szerk. BALÁZS Eszter,
FÖLDES György és KONOK Péter, Budapest, Napvilág Kiadó, 2009, 135.

²⁸ Alfred SIMON, *The Theatre in May*, trans. by William F. PANICI, Yale French
Studies, 46, 1971, 139–148, 142.

²⁹ Georges LAPASSADE, *Groupes, organisations et institutions*, Paris, Gauthier –
Villars, 1967.

³⁰ SIMON, i. m., 144.

jól felismerhető Julian Beck.) A lázadók által megszállt színházban látottak komoly inspirációt jelentettek számukra, de nekik az, ami az Odéonban történt, kevés volt. Ők a politikai forradalmat a színházi előadással, és nem a színházépület politikai használatával akarták megvívni. (Beck ekkor 43 éves, Malina 42.) Az egyik, a '68-as eseményekhez kapcsolódó velük készült interjúban így fogalmaznak: „A Living kétségtelenül mindig is politikai színház volt. [...] Piscator tanítványaiként megtanultuk, hogy elkötelezettséget kell vállalnunk, s hogy partizánok vagyunk. Azt hiszem, a politikai színház piscatori eszméje most, a párizsi májusi forradalom idején vált valóra, akkor, amikor a diákok elfoglalták a Théâtre de l'Odéont. [...] Az Odéonban [...] a színház fórummá alakult át. Szinte csoda történt: a színházban napokon át politikai viták zajlottak. [...] Nem volt rendező, és nem voltak színészek. A diákok egyszerűen úgy gondolták: a legjobb, amit egy színházzal kezdeni lehet, az, hogy vitákat rendeznek benne. [...] A *Paradise Now* előadásával a színház és a vitafórum egyesítésének feladatát tűztük magunk elé. [...] A *Paradise Now*-t úgy építettük fel, hogy a nézők közreműködésével zajló akciók után mindig visszatér a színészek által irányított rend. A darab felépítésének elve: a 'creative disorder', az alkotó rendetlenség”.³¹

A pár által 1947-ben az Egyesült Államokban létrehozott, az 1950-es évek kezdetétől folyamatosan működő Living Theatre 1964-től (a vezetők rövid amerikai börtönbüntetését követően) négy éven át Európában tartózkodott, nomád száműzetésben, kommunaként. Amerikába való visszatérésekor négy Európában készített előadást vitt magával a csoport, ezek közül az utolsó volt a *Paradise Now*, amelyet egy amerikai színháztörténet „gyűjtő hatású dramatikus gyalázkodás”-ként jellemez.³² Az európai

³¹ Julian BECK – Judith MALINA, *Interjú*, ford. TÁLASI István = *A neoavantgarde*, vál., szerk., jegyz., KRÉN Katalin és MARX József, Budapest, Gondolat, 1981, 214–216. Eredeti: Erika BILLETTER, *The Living Theatre. Paradise Now*, Bern–München–Wien, Rütten & Loenig, 1968, 16–17.

³² Felicia HARDISON LONDRÉ and Daniel J. WATERMEIER, *The History of North American Theater*, London–New York, Continuum, 2000, 390.

száműzetés során a csoport tovább radikalizálódott, ami az általuk létrehozott előadásokban (produkciókban) egyebek mellett a nézőkhöz való viszony provokatív jellegében mutatkozott meg. Az előadások szerves részét alkotó vitákba a nézőket úgy vonták be, hogy azok „tettelegességet is maguk után vontak”, és e folyamat során a határhelyzetek, a borderline szituációk „egyre inkább szabállyá váltak.”³³ Noha a Living Theatre mindvégig (feloszlásáig) megmaradt az előadás létrehozásának és színrevitelének keretei között, e kereteken belül, illetve e keretek tágításával Beck és Malina törekvései arra irányultak, hogy az előadásból részvételi eseményt és kommunaszerű közösséget hozzanak létre. E belső szándékoknak volt egy áttételes, közvetett célja is: az uralkodó elnyomó politikai kultúrával azonosított *establishment* színházak régi drámákra épülő agonizáló repertoárjának a kisöprése.³⁴

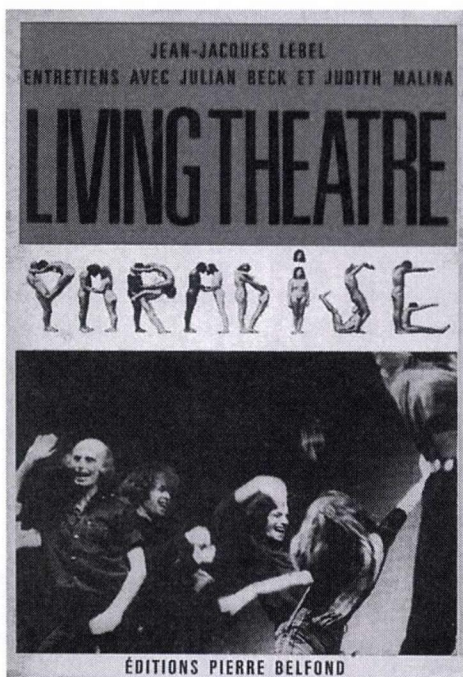
A nézői részvétel, a befogadóból cselekvővé válás törekvése együtt járt azzal, hogy a színházi csoport tagjai alkotásaikban egyre jobban eltávolodtak a fikciótól, igyekeztek felszámolni a „mintha” jelleget, és az általuk létrehozott eseményt primer valósággá tenni, amely eleven jelenlétre és mindenféle megjátszástól független ténylegességre épül. Az autentikusságnak, a hitelességnek, a részvételnek, a felszabadított testnek ez az igénye, reménye, ígérete végső soron illúzióknak bizonyult, és csak megerősítette a transzgresszióknak, az áthágásnak azokat a határait, amelyeket „hamar elértek a szó szerint meztelen és sebezhető testek rituális színrevitelével.”³⁵ A Living Theatre produkcióiban ez a nem megjátszott jelleg, hogy „a szereplők nem meghatározott személyeket testesítenek meg”,³⁶ különösen erős és hatékony sajátosságnak mutatkozott az 1968-as politikai események kontextusában.

³³ Hans-Thies LEHMANN, *A posztdramatikus színház*, ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZC ZSUZSA és SCHEIN GÁBOR, Budapest, Balassi, 2009, 146–147.

³⁴ Vö. Johannes BIRRINGER, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana UP, 1993, 44.

³⁵ Uo., 219.

³⁶ LEHMANN, i. m., 174.

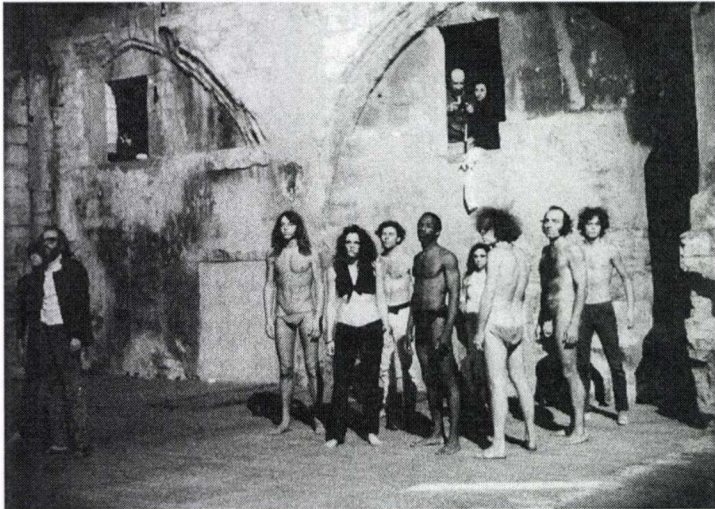


Lebel könyve a Living Theatre-ről

A *Paradise Now* világpremierje 1968. július 24-én volt az Avignoni Fesztiválon, a Karmelita kolostorban. A mintegy fél év alatt készült produkció kollektív alkotás, amit a szövegkönyv kiadásakor külön hangsúlyoztak is, a két vezető önmagát az alkotás lejegyzőjének nevezi. A kollektív jelleg nemcsak a Living tagjainak közös alkotására, hanem a mindenkori közönségnek az előadásban való tevőleges részvételére is vonatkozik. Az előadásban a színészek és a nézők közötti hagyományos határok fel számolásával a cél messze több volt, mint a kollektív alkotással való kísérletezés. Beck szerint az előadás „spirituális és politikai utazás a színészek és a nézők számára is. Az előadás vertikális felemelkedés a permanens forradalom felé, mely itt és most for-

radalmi cselekvéshez vezet. A forradalom, amelyről az előadás szól, egy szép, erőszakmentes, anarchista forradalom. Az előadás célja, hogy egy olyan létállapothoz vezessen, amelyben lehetséges az erőszakmentes forradalmi cselekvés. Ennek a közös utazásnak az eredménye egy ideiglenes anarchista közösségnek a spontán megteremtése, amely mentes a háborúnak, a kegyetlenségnek, az államnak, a pénznek és az ennek való leigázottságtól”.³⁷

Az alkalmanként négy-öt óra időtartamú előadás igen nagy mértékben a közönség közreműködésére épült, a paradicsomba vezető létrán rítusok, víziók, akciók vittek feljebb és feljebb. A létrafokokon való előrejutás „között” a nézőknek lehetőségük nyílt a bekapcsolódásra, cselekvésre, véleménymondásra. Az előadásban sok volt a tömegjelenet, a meztelenség, a vitatkozás, és a produkció időként letartóztatásokba torkollott, mivel az utolsó rész a színházat kivitte az utcára.



Jelenet a *Paradise Now* avignoni előadásából

³⁷ Judith Malina and Julian Beck, *Paradise Now... Collective Creation of The Living Theatre*, New York, Random House, 1971, 5.

A tavaszi párizsi eseményeket követően a színházi lázadás július végén, az Avignoni Fesztiválon tetőzött. Párizsban eddigre lecsengenek az események: a kormány sorra feloszlatja a lázadó csoportokat, és visszafoglalja az általuk megszállt intézményeket, köztük az Odéont június 13-án, a Sorbonne-t, ahol már csak 150-en maradtak, június 16-án.

Avignonban évről évre több ezer fiatal gyűlt össze a fesztiválon, amely a hatvanas évek második felére a nemzetközi hippimozgalom és a diákmozgalmak egyik gyülekezőhelyévé vált. A *Paradise Now* botrányt keltett (bár nem ez volt az egyetlen botrány ott azon a nyáron). Mindössze háromszor ment az előadás, amikor a politikai és médianyomás arra készítette a polgármestert, hogy azt kérje a társulattól, a fesztivál hátralévő részében valamelyik másik előadásukat játsszák. Erre a társulatvezetők nem voltak hajlandók, sőt, azt kezdeményezték, hogy a produkciót az előre kijelölt helyszínen kívül szabadon megválasztott nyilvános helyeken is bemutathassák.³⁸ A fesztivált húsz éve igazgató Jean Vilar (56 éves ekkor) ehhez – a lakók nyugalmaára hivatkozva – nem járult hozzá. Ekkor a társulat azt kérte, hogy egy Avignon melletti településen adhas-sák elő a *Paradise Now*-t, de erre sem kaptak engedélyt. Ezért a Living Theatre otthagya a fesztivált, amely lépésüket egy 11 pontból álló nyilatkozattal indokolták. Ennek hetedik pontja szerint: „Elhagyjuk a fesztivált, mert elérkezett számunkra az idő, hogy végre elkezdjük visszautasítani azoknak a szolgálatát, akik azt akarják, hogy a tudás és a művészet hatalma csak azoké lehessen, akik fizetni tudnak, sőt, azokét, akik az embereket sötétségben akarják tartani, akik csak a hatalmi elit fennmaradásáért dolgoznak, akik ellenőrzésük alatt akarják tartani a művészeknek és más embereknek az életét. A HARC FOLYTATÓDIK.”³⁹

³⁸ Pierre Biner, *The Living Theatre*, New York, Horizon Press, 1972, 214.

³⁹ in <https://en.laurette-theatre.fr/fr/pag-515846-festival-avignon.html>, A letöltés dátuma: 2016.01.31.

A Living Theatre tagjai augusztus 31-én hajóra szálltak, és szeptember 9-én (négy év távollét után) visszatértek az Egyesült Államokba. És munkájukat próbálták onnan folytatni, ahol Európában abbahagyták. A *Paradise Now* többhónapos turnéra ment, hogy kivigye az embereket az utcára. A szövegkönyv ezekkel a szavakkal ér véget: „A színház az utcán van. Az utca az embereké. Szabadítsd fel a színházat! Szabadítsd fel az utcát! Fogj hozzá!”⁴⁰ És a közönség soraiban voltak is olyanok, akik a meztelenre vetkőzést követően kimentek a közterekre. Christopher Innes *Avant Garde Theatre 1892–1992* című kötetében maliciózan jegyzi meg ezzel kapcsolatban, hogy „az az elképzelés, hogy decemberben vagy januárban fagyponat alatti hőmérsékletben az emberek meztelenül kimenjenek a középnyugat utcáira, önmagában nevetséges”.⁴¹ Mire erre sor került, már javában tartott az évad a párizsi színházakban, mintha mi sem történt volna. Azok a kísérleti kisszínházak, amelyekben az 1950-es években az utólag Martin Esslin által az abszurd dráma címkéjével ellátott darabok színre kerültek, eddigre már mind bezártak. „A sors iróniája Ionescót a Francia Akadémia tagjává avatta, Beckett elnyerte az irodalmi Nobel-díjat, Jean Genet pedig a Fekete Párducok nihilista prófétája lett.”⁴²

Annak az 1968. májusi megmozdulássorozatnak és színházi vetületének volt egy bő két évtizeddel korábbi, közvetett, inkább szemléleti-látnoki előképe, amelyet a téma lezárása kapcsán érdemes ideidézni. Utolsó nyilvános szereplése, az 1947. január 13-án a Vieux Colombier színházban történt színrelépése után André Bretonhoz írott levelében Antonin Artaud azt az élményét fogalmazza meg, hogy ezen fellépése során arra ébredt rá, hogy „elmúlt az az idő, amikor valaki képes volt embereket azzal összegyűjteni egy színházban, hogy elmondja nekik a saját igaz-

⁴⁰ MALINA and BECK, i. m., 140.

⁴¹ Christopher INNES, *Avant Garde Theatre 1892–1992*, London and New York, Routledge, 1993, 188.

⁴² SIMON, i. m., 147.

ságaikat. A társadalom és a közönség számára nincs többé más nyelv, mint a bombáké, a gépfegyvereké, a barikádoké [...].”⁴³

Az egy hónapig megszállva tartott Odéont június 13-án kiűritette a karhatalom. Az épületben – a történész Norbert Frei megfogalmazása szerint – eddigre „már nem csak a jelmeztár tönkretett, meggyalázott darabjainak bűze égbekiáltó”. Ahogy pár nappal később a Sorbonne-ról távozó egyetemfoglalók „megkönnyebbülése [is] szinte szemmel látható, hogy nem kell tovább ott maradniuk az immár katasztrofális higiénés körülmények között”.⁴⁴ Bizarrr kontrasztja ez a forradalmi eszmének és a higiénés diszkomfortnak – legalábbis Frei leírásában. A lázadás lecsendesülése és elmúltá után az események színházi résztvevői között is volt olyan (például az ekkor 24 éves Patrice Chéreau, aki az 1970-es évek második felétől a legjelentősebb francia színházi és filmrendezők közé emelkedik), aki pár hónap távlatából visszanézve arra a konklúzióra jutott, hogy erre a májusra úgy fognak majd visszatekinteni, mint ami megmutatta, hogy milyen nevetségesek a színházi emberek, amikor politikai elméleteket akarnak átültetni a gyakorlatba.⁴⁵

⁴³ Idézi Ronald HAYMAN, *Artaud and After*, London, Oxford UP, 1977, 58.

⁴⁴ FREI, i. m., 25.

⁴⁵ Patrice Chéreau véleményét idézi SIMON, i. m., 144.

A boldogság színháza

*Jevreinov és Nabokov teatralitás-koncepcióinak
politikai aspektusai*

Nabokov drámaírói munkássága és színházi tevékenysége kevéssé ismert az olvasók körében, jöllehet az európai emigráció éveiben drámaíróként, szkeccsek, egyfelvonásos jelenetek szerzőjeként és színészként is részt vett az orosz színházi életben. Fellépett többek között a berlini Balagan Színház megnyitójára készült Boccaccio-pantomimben, eljátszotta a kor híres rendezőjének és drámaírójának, Jevreinovnak a szerepét is egy úgynevezett „irodalmi perben”, valamint statisztaként dolgozott filmforgatásokon. 1923–1924 telén Prágában írta első nagyobb lélegzetű művét, a *Morn úr tragédiája* című ötfelvonásos drámáját, amely sok szempontból különleges helyet foglal el a nabokovi életműben. A berlini évekből hét színpadi műve maradt fenn: a *Смерть* (Halál), a *Полюс* (A Sark), a *Дед* (Nagyapapa), a *Скитальцы* (Vándorok) és a *Человек из СССР* (Az SZSZKSZ-i ember) teljes egészében, az *Азаффер* (Ahasvérus) és a *Трагедия господина Морна* (Morn úr tragédiája) pedig töredékben. Később Párizsban Nabokov még két drámát írt, melyeket nagy sikerrel be is mutattak: *Событие* (Az eset), *Изобретение Вальса* (A Valcer-találmány). Ez utóbbit – egyetlenként a drámai életműből – Nabokov angolul is publikálta *The Waltz Invention* címmel.

Első drámája, a *Morn úr tragédiája* azonban nem jelent meg nyomtatásban, és nem is adták elő soha Nabokov életében, leszámítva néhány berlini felolvasást. Bár a mű befejezettnek

tekinthető, a kézirat bizonyos részei hiányoznak. A dráma a shakespeare-i tragédiák formátumát követi, és feltehetőleg azok terjedelmét is imitálta volna. Valószínű, hogy a klasszikus öt felvonásos, 3000 blank versben írt sorból álló shakespeare-i drámához képest a fennmaradt kéziratnak körülbelül a tíz százaléka hiányzik: a két utolsó jelenet jelentős része. Nabokovnak a dráma egy korábbi változatához írt jegyzetei és vázlatai alapján lehetett következtetni a cselekmény hiányzó fordulataira.

A mű szereplőinek nevei a Shakespeare-drámákat idézik, és egyúttal relatíve könnyen fölfejtető „beszélő” nevek is. Tremens, a folyton betegeskedő forradalmár neve a delírium trémenszre, az alkoholizmus végső stádiumára utal. Ganus, a szökött fegyenc, ex-forradalmár neve Janusra, a római mitológia kétarcú istenének, az átjárás és a kapuk védőszellemének a nevére rímel. Morn, az álruhás Király neve angolul reggelt jelent, de a név hangzása asszociálhat a mourn-ra, a gyászra is. Midia, Ganus csalfa hitvese, aki a férje száműzetése idején Morn kedvese lesz, majd őt is elhagyja a titkár, Edmin kedvéért, felidézheti a görög mitológia gyilkos varázslónőjének, Médeianak az alakját, de a név utalhat egy ősi nomád királyságra, oroszul pedig tengeri kagylót jelent. Dandilio, az öreg műgyűjtő és életművész nevében a dandelion, azaz a pitypang szó köszön vissza. Tremens vejének és a forradalmárok „udvari” költőjének, Kliannak a neve Clio istennőnek, a történetírás múzsájának nevét rejt, nyilvánvalóan parodisztikusan – ahogy a többi névadás sem nélkülözi a paródia elemét.

Jóllehet a dráma shakespeare-i „maszkja” késő reneszánsz világot idéz meg, Nabokov intenciója a dráma első változatához írott jegyzeteiben egy romantikus korszak illúziójának felkeltése volt, egy olyan neoromantikus koré, amelyben ott van valami Casanova tizenhetedik századi Velencéjéből és a harmincas évek pétervári korszakából is. A dráma cselekménye viszont e többféle történelmi és irodalmi allúziót ötvöző téridőhöz képest és Nabokov saját korához, az 1920-as évek Berlinjéhez viszonyítva is a távoli jövőbe helyeződik. Az idősíkok közötti átjárást

a Külföldi (Иностранец) nevű szereplő biztosítja, aki a referenciális utalásokból következtethetően az 1917-es forradalom utáni Oroszországból, vagyis a szerző jelenéből érkezik, amely azonban a szereplők számára már csak valami távoli, ködbevesző, végérvényesen a gyerekkor meséibe költözött világként létezik. A Külföldi beléptetése olyan formai újítás, olyan metafikciós elem, amely ebben a korszakban még nem jellemzi Nabokov prózai műveit, és egyike azon műfogásoknak, amelyek miatt a kutatók olyan nagyra értékelik ezt a drámát.

A drámában a forradalmat leverik, győz a Király, aki négy év alatt erős, virágzó országot hoz létre, ahol a Külföldi elfogulatlan szeme csupa boldog embert lát. Még a munkatáborból megszökött forradalmár, Ganus is kénytelen elismerni, hogy a Király mindent megvalósított a forradalom követeléseiből, és ennél fogva a lázadás már valóban büntett volna. Le is számol forradalmár múltjával, egyedül az érdekli, hogy viszontláss a feleségét. Ella, Tremens lánya, aki színésznek tanul, azt találja ki, hogy Othellónak maszkírozva elviszi őt arra az estélyre, ahol viszontláthatja a feleségét anélkül, hogy felismernék. A találkozó azonban rosszul végződik, mivel Ella is csak a helyszínen döbben rá, hogy Midia már mást szeret. Ganus, aki akkor már napok óta nem aludt, és sokat ivott, nem bírja tovább a feszültséget, felfedi kilétét. Morn (akiről a titkárán kívül senki sem tudja, hogy azonos a Királlyal) megverekszik a dühös vetélytárssal, akit két ütéssel a padlóra küld. Ganus párbajra hívja ki, Morn nevetve fogadja a kihívást. Edmin kétségbeesetten próbálja megakadályozni a párbajt, és elkerülni a kockázatot, hogy a Király esetleges halálával a fél világ is elpusztuljon, ezért felfedi Ganus előtt Morn kilétét. Ganus visszaretten attól, hogy megölje a Királyt, ezért kártyán vetnek sorsot, aki veszít, öngyilkos lesz. A kártyán Morn húzza a vesztes lapot, és látszólag könnyedén veszi tudomásul a végzetét. Ám a döntő pillanatban nem képes meghúzni a ravaszt, ehelyett az életet és a szerelmet választja. Valójában azonban azért menekül el, mert fél a haláltól. Inkognitóban egy déli országba utazik Midiával és Edminnel. Ám nem lesz boldog,

mivel saját magát nem tudja becsapni, elveszti önbecsülését, ráadásul mindaz, amit épített, összeomlik. Az elhagyott országból érkező újságok teli vannak a távozása után kitört véres anarchia mind borzalmasabb híreivel. Időközben ugyanis Tremens, aki egész idő alatt arra várt, hogy mikor követ el hibát a Király, megtudva, hogy az uralkodó „meghalt”, forradalmat szít, kezdetét veszi a gátlástalan rombolás és a forradalmi terror.

Tremens minden képzeletet fölülmúló kegyetlen forradalma, ahol iskola repül a levegőbe harminc gyerekkel, ahol kirabolják és fölégetik a középületeket, megkínózzák a politikai foglyokat, és az általános pusztulásban végül a pestis is fölüti a fejét, lassan ellenhatást vált ki: az elgyötört nép, az értelmetlen, őrjöngő pusztításba belefáradt lázadók között újra terjedni kezd a Király kultusza, álmódoznak, mesélnek róla és visszavárják, mint a Messiást. A hír, hogy a Király él, és a szerelmet választva tartózkodik csak távol, erőt ad az ellenállásnak, és tovább erősíti a Király alakjának romantikus auráját. A királpárti erők leverik a forradalmat, a statárium következtében meghal Dandilio, a magzatát az üldöztetés során elveszítő Ella, Klian és persze maga Tremens is. A Király visszatér, az országban helyreáll a rend, sőt Midia is, aki időközben Edmint is elhagyja, megpróbál visszatérni az immár diadalmaskodó Királyhoz, de az nem fogadja vissza. A győztesek boldogsága már korántsem olyan felhőtlen, mint a dráma elején: a harcokban pótolhatatlan veszteségeket szenvedtek, be nem hegedő sebeket hordoznak. Morn a visszaszerzett hatalom és dicsőség csúcsán úgy dönt, hogy megteszi, amivel adós maradt: kimegy a teraszra egy pisztollyal, hogy megölje magát. Az időközben hozzá visszatért hűség titkár, Edmin ezekkel a szavakkal néz a távozó alakja után: „Senkinek nem kell látnia, ahogy királyom felmutatja az egeknek Morn úr halálát.” A darab érdekessége, hogy mind a Király, mind a Forradalmár illúziókra alapozza a hatalmát, de míg a Király az építés, a prosperitás és a boldogság pozitív víziói révén felvirágoztatja az országát, a Forradalmár nihilista, akinek a népboldogító eszmék csak csalétekül szolgálnak a grandiózus

bosszúhoz: a felesége halálát igyekszik megtorolni a világon. (A cselekménynek ez az eleme nyilvánvaló utalás Lenin bátyjának halálára és Lenin személyes motívumaira.)

A korabeli orosz színház meghatározó jelentőségű volt Nabokov esztétikai gondolkodásának alakulásában és prózaírói tevékenységében egyaránt. Tompa Andrea a doktori értekezésében részletesen bemutatja a huszadik század elejének meghatározó orosz színházi törekvéseit és ezek kapcsolódását a társzművészetekhez.¹ Külön fejezetben tárgyalja Nabokovnak és a kor egyik legkiemelkedőbb orosz színházi rendezőjének, színészenek és teoretikusának, Nyikolaj Nyikolajevics Jevreinovnak a kapcsolatát, Jevreinov munkásságának hatását Nabokov műveire.² Jevreinov hatását elsősorban a Nabokov által is látott színpadi rendezéseinek és teoretikus munkáinak tulajdonítja, és ezekkel veti össze Nabokov prózai műveit. Mivel a korai Nabokov-drámák Tompa megítélése szerint inkább irodalmi értéket hordoznak, és nem színpadra szánt művek, elemzésükkel nem foglalkozik részletesen. Ugyanakkor Jevreinov dramaturgiájának hatása kétségtelenül megfigyelhető a *Morn úr tragédiájában* is, a teatralizáció változatos formáinak megjelenése tekintetében. A jelenet, amelyben az elmaszatolódó színházi Othello-maszk alól a nabokovi színpadon a féltékeny férj előbukkan, igencsak emlékeztet Jevreinovnak az avantgárdhoz köthető színpadi

¹ TOMPA Andrea, *Színház és teatralitás V. Nabokov életművében*, https://www.academia.edu/10114488/Sz%C3%ADnh%C3%A1z_%C3%A9s_teatralit%C3%A1s_V._Nabokov_%C3%A9letm%C5%B1v%C3%A9ben, letöltés ideje: 2018.03.10.

² A Jeverinov-hatást már Vladimir E. ALEKSANDROV is elemzi Nabokov metafizikájával összefüggésben az általa szerkesztett *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* című kötetben, *Nabokov and Everinov* című rövid tanulmányában. Vladimir E. ALEKSANDROV, *Nabokov and Everinov* = V. E. ALEKSANDROV, *The Garland Companion to Vladimir Nabokov*, New York, Routledge, 1995, 402–405. S. SENDEROVICH és E. SHWARTZ pedig Nabokov *Meghívás kivégzésre* című regényében mutatják ki részletesen a Jevreinov-allúziókat: Савлий Сендерович, Елена Шварц, „Старичок из евреев” Комментрий к „Приглашению на казнь” Вл. Набокова, Russian Literature, North-Holland, 1998, 297–327.

megoldásaira. Tompa Andrea tipológiáját alkalmazva, ez a műfogás „magának a színházi konvenciónak a hangsúlyozása a színházban”, de paradox módon nem annyira elidegenítő effektus, inkább ellenkezőleg: az álcázás itt éppen az álcázott személy valódi karakterét mutatja föl parodisztikusan, hiszen a részeg Ganus inkább komikusan hat az Othello-jelmezben. A *Morn úr tragédiája* esetében a teatralizáció az Othello-jeleneten kívül Morn hatalomgyakorlásának leírásában is jelentkezik. A Király mindig maszkot visel, nem valós alakjában jelenik meg nép előtt, mivel a hatalom reprezentációjának ehhez a modelljéhez hozzátartozik a titok is, mint az a mód, ahogyan a környezet, az alattvalók, azaz színházi terminológiával a közönség is egyszerre képezi részét a reprezentáció körének, és záródik is ki belőle.

A vásári mutatóvány, a karnevál meghatározó szerepet játszik az orosz századforduló színházában és képzőművészetében. Nabokov drámájában erre a hagyományra történő reflexióként is fölfogható, hogy az antikvárius Dandilio egy, a régi időkbeli fennmaradt farsangi maszkot ajánl föl a forradalmár költőnek, Kliannak, hogy elmenekülhessen. Nem csak a hatalomgyakorlás, hanem az előle való menekülés is teatralizálódik.

A karnevál idején játszódik Jevreinov *Самое главное* (*Ami a legfőbb*)³ című négyfelvonásos színpadi műve is, amelynek a külföldi fordításokban gyakran *A boldogság komédiája* címet adják. (Brian Boyd, Nabokov monográfiája a maga interpretációjában a *Morn úr tragédiáját* a *boldogság tragédiájának* nevezi.) Nabokov elvileg ismerhette Jevreinovnak ezt az 1921-ben írt drámáját a *Morn úr tragédiájának* megírása előtt is, mivel Oroszországban két kiadásban is megjelent, és a berlini könyvkereskedőkhöz is eljuthatott. A drámát Jevreinov emigrációját követően nagy sikerrel játszották Európában, Olaszországban Luigi Pirandello vitte színre, és eljutott a tengerentúlra is, 1926-ban bemutatták a Broadway-en, és *La Comédie du Bonheur* címmel film is készült belőle.

³ Николай Евреинов, *Самое главное*, http://az.lib.ru/e/ewreinow_n_n/text_1921_samoe_glavnoe.shtml, letöltés ideje: 2018.01.22.

A *Morn úr tragédiája* akár úgy is olvasható, mint konzseniális válasz Jevreinov nagy hatású színpadi művére és színházi gondolkodására. Jevreinov művének első felvonásában egy bútorozott szobákat kiadó ház egyik helyisége jelenik meg egy orosz vidéki városban, ahol a lakók mind boldogtalanok. A második felvonás helyszíne a helyi színház, ahol éppen Sienkiewicz *Quo vadis?* című regényének színpadi változatát próbálják, igencsak szegényes díszletekkel és igencsak banális színészi hozzáállással – a művészet magasztos céljai iránt elkötelezett rendezőnek a provinciális adottságokkal való küzdelme a szórakoztató jelenetek során alkalmas arra, hogy elidegenítse a nézőket a színház médiumától. Jevreinovnál a főhős egy, a dráma során négyféle alakban is megjelenő különös figura, aki először jósként „épül be” a lakók közé, és a jóslás hókuszpókuszaival, valamint modern pszichológiai eszközökkel (például hipnózissal) kideríti az egyes lakók boldogtalanságának néha önmaguk számára sem tudatosított mélyebb okát. Majd ezt követően színházi impresszárióként jelenik meg a vidéki színház próbáján, a nézőtérén, a sötétben figyel, majd csábító ajánlatot tesz a színészeknek: be kell költözniük a panzióba, és kinek-kinek el kell játszania azt a szerepet, amely a lakókat személy szerint boldoggá teszi. Például a szerelmes szerepeket alakító színészt a csúnya vénkisasszony mellé osztja be, hogy hitesse el vele: beleszeretett. A színész felesége pedig az öngyilkosságra hajlamos joghallgatóval hiteti el ugyanezt. Jevreinov itt egy olyan színpadi kísérlettel játszik el, amelynek során azt kérdezi, vajon színházi eszközökkel boldoggá lehet-e tenni az embereket. A maga módján Nabokov ugyanezt kérdezi, hiszen Morn inkább csak eljátssza a Király szerepét, valódi énje máshol van. Úgy tűnik, Jevreinov válasza a kérdésre pozitív: az előadás végén a színészek, szereplők, sőt egyes tudósítások szerint maga a közönség is egyetlen nagy karneváli ünneplésben, boldog, közös mulatságban egyesül. Nabokovnál viszont a tragédia oka éppen az, hogy Morn színházat csinál a hatalomgyakorlásból, összekeveri a művészetet a való élettel. Jevreinov drá-

májának alcíme („*kinek komédia, kinek pedig dráma*”), valamint az a körülmény, hogy a boldogítani kívánt szereplők közül az egyik a darab végén öngyilkosságot kísérel meg, jól mutatja, hogy Jevreinov is tudatában volt a „járulékos veszteségeknek”. A művész nem Isten, hogy tökéletes világot hozzon létre, és mindenki bajára megtalálja a gyógyírt, viszont akár áldozatok árán is, de felszíthatja az élet energiáit. Nabokovnál pedig a Király, a politikai szereplő vall kudarcot a boldog ország utópiájának megvalósításában. Jevreinov a bohózat, a *commedia dell'arte*, a karnevál eszközével hatástalanítja a színházi realizmus Sztanyiszlavszkij által képviselt esztétikai utópiáját, de úgy, hogy a saját verziójával helyettesíti: az életet ábrázoló, az élet valóságát a színpadon bemutatni igyekvő törekvések helyett a színház mint olyan primátusát, a színházi átalakulás, a mimikri hatalmát hirdeti a stagnáló, megrekedő élet fölött. Jóllehet Jevreinovnak a természetre is kiterjedő „pánteátrális” felfogása nagyon hasonló Nabokov kozmizmusához és meggyőződéséhez, hogy a művész az alkotás során a teremttől utánozza, Nabokovnál mind a boldogság, mind pedig a színház/művészet jóval relativisztikusabb fogalmak. A *Morn úr tragédiájában* minden szereplő sorsa függ a többi szereplőétől, az ő drámáját a folyamatos változások és a változásokat, elmozdulásokat generáló újabb változások jellemzik. Jevreinovnál a szereplők nem lépnek át egy határt: a színész nem zökken ki a szerepből, nem szeret bele például az általa boldogítani kívánt „páciensbe”, csak egy illúziót kínál neki, de a dráma logikája szerint már ez az illúzió is elég ahhoz, hogy a boldogtalan ember jobban érezze magát. Sőt, Jevreinovnál ez az illúzió az, „ami a legfőbb” (*самое главное*). „Ha nem tudunk boldogságot adni a szerencsétleneknek, kötelességünk legalább annak illúzióját adni nekik...” – mondja a darabban a főhős. Jevreinov pedig így interpretálja a darab célját:

„És a drámám [...] arra törekszik, hogy ezt az erkölcsi imperatívuszt meggyőző, pozitív – bár szigorúan szín-

házi – értelemben oldja meg. Ennek eredményeképpen megmutatkozik, hogy az illúzió az »élet színpadán« sokkal tartósabb, mint a színházban, amiből az következik, hogy az »irgalom színészeinek és színésznőinek« fontos társadalmi szerepet kell betölteniük a közeljövőben.”

Nabokovnál viszont éppen az illúzióért fizetnek súlyos árat a szereplők, akik sokkal instabilabbak, változékonyabbak, bizonytalanabbak, mint Jevreinov maszkjaikat sűrűn cserélő kreatúrái.

Nabokov nem tulajdonít olyasfajta társadalmi funkciót a művészetnek, mint a fenti idézet tanúsága szerint Jevreinov. Nabokov számára a művészet önmagáért való, isteni játék. A fenti idézet részben azt is segíthet megérteni, hogy Jevreinov, aki nem volt szocialista, hogyan állhatott mégis a szovjet propaganda egyik legsikeresebb akciójának élére, hogyan vállalhatta el (valószínűleg épp a boldogságról szóló drámája írása közben) a Nagy Októberi Szocialista forradalomnak nevezett, a bolsevik hatalomátvétel harmadik évfordulójára rendezett grandiózus színházi esemény megrendezését. Aligha valószínű, hogy Nabokov, aki a szintén emigrálni kényszerülő Jevreinovval később Párizsban személyesen is találkozott, valóban osztotta volna annak művészetéről vallott felfogását.

A Jevreinov-hatás kérdése azért olyan összetett, mert Jevreinov színházelméleti írásai, filozófiai esszéi nemcsak rendkívül szerteágazó érdeklődést, tájékozottságot mutatnak, hanem nagyfokú változékonyságot, valamint a különböző tudományterületekről vett adatok és ismeretek kezelésének önkényességét is. Szergej Sztahorszkij *A XX. század elejének orosz színházi utópiája* című monográfiájának Jevreinovval foglalkozó fejezetében⁴ többek között arról is ír, miképpen egyesül Jevreinov gondolkodásában az utópikus eszkepizmus, a valóságtól való folyamatos

⁴ Сергей Стахорский, *Русская театральная утопия начала XX века*, Москва, Свободное Издательство, 2007, 239–274.

menekülés a hedonizmus határát súroló eudemonizmussal, azaz boldogságkereséssel. Vagyis nemcsak drámáit, hanem egész életművét és gondolkodását áthatotta a boldogság titkának a kutatása. Politikai nézeteiben – az adott korban nem egyedülálló módon – keverednek a szocialista eszmék és az arisztokratizmus. Az arisztokratizmus, mutat rá Sztahorszkij, nem annyira világnézet volt nála, mint inkább az individualitás valamifajta túlzó kiterjesztése, abszolutizálása. A demokráciát és a polgári rendet elveti, mivel úgy értékeli, hogy demokratikus viszonyok és piaci körülmények között a színház kommercializálódik, és megszűnik létezni. Jevreinov még emigrációja előtt írt esszéiben és drámáiban is magasztalja a despotákat, akiket az „élet rendezőinek” tekint. Alekszej Medvegyev mutatja ki, hogyan parodizálja Nabokov *Az eset* című drámájában Jevreinov „életalkotó” eszméit, különösen, ami „az élet ízének” jevreinovi metaforáját illeti, és ennek kapcsán idézi Jevreinov egyik legtöbbet hivatkozott alpművének, *A színház mint olyan* (*Театр как таковой*) című könyvének a *Teatralitás mint étvágy* (*Театральность как аппетитность*) alfejezetét: „A teatralitás olyan ízletes mártás, amivel még a saját apánkat is képesek vagyunk megenni.”⁵ Sztahorszkij szerint míg Jevreinovnak tökéletesen igaza van abban, hogy felfedezi a játékok, rituálék, szertartások közös genetikai gyökerét, súlyosan téved, amikor ezt a genetikai, történeti hasonlóságot tipológiai azonosságként kezeli. Ez a kategóriahiba vezet nála a színház fetiszizálásához, az utópikus gondolkodáshoz, valamint ahhoz is, hogy bolsevik megrendelésre megrendezze a Téli Palota ostromát.

A Romanov-dinasztia bukása okozta hatalmi vákuumban a baloldalon óriási küzdelem folyt a vezető szerepért. Az Ideiglenes Kormány megbuktatása sem hozta meg automatikusan a Lenin vezette bolsevik párt erős legitimációját, a párt évekig kereste és változtatta identitását ebben az ideológiai küzdelemben.

⁵ Алексей Медведев, Перехитрить Набокова, <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/12/medvedev.html>, letöltés ideje: 2017.08.08.

James von Geldern *Bolsevik fesztiválok 1917–1920*⁶ című művében azt a (nem túl hosszú ideig tartó) folyamatot elemzi, amelynek során a progresszív művészet és a hatalomra törő politika egymásra találtak, és egymást erősítették a legitimációért folytatott harcban. Mivel a bolsevik ideológia tagadott minden, a cári korszakhoz köthető értéket, valamint teljes egészében aláasta az Ideiglenes Kormány tekintélyét, nem jelenhetett meg úgy, mint a megelőző korszak folytatója, a politikai hatalom örököse. A bolsevik politikai identitás csak a kezdet mítoszára tudott építeni, egy olyan kezdetére, amelyből a jövő sarjad. Ezért volt szüksége egy olyan monumentális alaptörténetre, mint amilyen a nagy francia forradalom idején a Bastille lerombolása volt.

Mivel azonban a Bastille bevételéhez hasonló erős, látványos és egyértelmű forradalmi akció nem történt 1917 novemberében, a Téli Palota bevétele és az Ideiglenes Kormány tagjainak letartóztatása előre kitervelt és ravaszul végrehajtott katonai puccs volt, nem pedig valódi népfölkelés, a mítoszt utólag kellett megkonstruálni. Az ötlet, hogy a Téli Palota bevétele szolgáltassa az alapot ehhez, Dmitrij Tyomkintól, a kitűnően képzett zeneszerzőtől és zongoraművéstől származott, aki abban az időben a petrográdi katonai körzet politikai vezetőségében dolgozott, és jól ismerte Jevreinovot. Tyomkin korábban többek között a Mir Iszkussztva csoport két neves tagjának, Jurij Annyenszkijnek és Msztyiszlav Dobuzsinszkijnek (a gyermek Nabokov rajztanára) a részvételével az új bolsevik ünnep, Május Elseje tiszteletére már szervezett hasonló tömegrendezvényt.

Von Geldern szerint a színjátéknak az ünnepben betöltött szerepe magyarázza a legjobban, hogy a nem-materialista, nem komoly, és abszolút nem bolsevik Jevreinov miért rendezhette meg a leghatásosabb és legmitikusabb forradalmi fesztivált. A szimbolistákkal ellentétben ugyanis, akik a színházat annak

⁶ James von Geldern, *Bolshevik Festivals: 1917–1920*, e-könyv: <https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft467nb2w4;query=;brand=ucpress>, letöltés ideje: 2018.03.20.

rituális gyökereihez kívánták visszavezetni, Jevreinov a színházat a játék princípiuma felől közelítette meg, és hitt a színháték jótékony erejében, és abban, hogy a játék segít új identitások megalkotásában és új szabályok szerint való viselkedés kialakításában. A játékban elkövetett hibáknak nincsenek következményei, ezért a játék alkalmas arra, hogy biztonságosan fejlesszen ki jó életgyakorlatokat. Ugyanakkor Von Geldern is felhívja a figyelmet arra az ellentmondásra, ami a Jevreinov által színpadra állított események és a valóság között mutatkozott: azon a bizonyos napon a Palota tér volt Szentpétervár egyik legnyugalmasabb pontja, mivel a bolsevikok sokkal inkább a vasútállomások és a postahivatalok megszerzésével voltak elfoglalva, kisebb-nagyobb konfliktusok ezeken a helyeken alakultak ki. Bár Lenin mindenáron be akarta venni a Téli Palotát, a parancsnokok nem siettek annyira ezzel, el akarván kerülni az értelmetlen vérontást, inkább a védők megadására játszottak. A Vörös Hadsereg számbeli fölénye révén jóformán puskalövés nélkül foglalta el a Téli Palotát. A Jevreinov által rendezett előadás 8000 statisztája számban jóval meghaladta a történelmi esemény szereplőinek számát. A történelem dramatizálása, a valós tények átírása a fesztiválok forgatókönyvében bevett gyakorlat volt; ahogy Von Geldern fogalmaz: „Ahogy a bolsevikok feláldozták régi elveiket az új identitás érdekében, épp úgy áldozták fel a rendezők is a történelmi igazságot a mítosz érdekében.”⁷

Jevreinov a Palota téren két nagy színpadot állított föl, az egyiket az Ideiglenes Kormány szereplői tűntek föl, vele szemben pedig a vörösök, a katonák és a munkások színpada állt. Jevreinov az események közötti váltásokat óriási lámpákkal oldotta meg. Színpadra írta át a történelmet, a valóságot valami nagyszabásúbbá, teátrálisabbá alakította át. Az Auróra ágyúi csak az előadásban dördültek el grand fináléként, és a százezer néző előtt zajló tömegjelenetekben valószínűleg több személy sérült meg, mint a valóságban, mégis Jevreinov verziója hatá-

⁷ James von GELDERN, *i. m.*, 178.

rozta meg hosszú évtizedekig a szovjet blokk lakóinak történelmi tudatát. A grandiózus, drámai előadással párhuzamosan film is készült a produkcióról, amely később alapul szolgált Eisenstein híres, 1927-es alkotásához, az *Október* című filmhez. Mai fogalmainkkal azt is mondhatjuk, hogy Jevreinov minden idők egyik legsikeresebb emlékezetpolitikai manipulációját hajtotta végre, és a „сверхмист”, az Abszolút Bohóc vidám „felhőjátékával” hozzájárult egy olyan művészetpolitika térnyeréséhez, amelyben az ő zsenialitásának és invenciózusságának már nem maradt hely. És nem csak az övének: néhány év múlva Tyomkinnal, a producerrel és Jurij Annyenkovval, a díszlettervezővel együtt Jevreinov a párizsi emigrációban kötött ki.⁸

Jevreinov az emigrációja után elvesztette a színház varázslatos, már-már csodatévő erejébe, a valóság színházi eszközökkel történő átváltoztatásába vetett hitét. Alakja és munkássága nemcsak (és véleményem szerint nem is elsősorban) abban segíthette Nabokovot, hogy megszabadulva a nosztalgikus attitűdtől, ráleljen az irodalmi siker titkára, ahogy Medvegyev feltételezi, hanem intő jelként szolgálhatott arra is, mire képes a politikai célok szolgálatába állított művészet és mindenfajta utilitarista, az élet átalakítását, avagy az „életalkotást” célul kitűző művészetfelfogás. Írásaiban Nabokov, megelőzve a posztmodern poétikákat, előszeretettel állítja középpontba és leplezi le korának művészetről alkotott hiedelmeit és mítoszait, beleértve a művészek saját autopoétikus illúzióit és hiedelmeit – és e művek sorában az első a *Morn úr tragédiája*.

⁸ Tyomkin, azaz ahogy később Amerikában írták a nevét, Dimitri Tiomkin az ötvenes években az Egyesült Államok egyik legelismertebb és legjobban fizetett filmzeneszerzője lett, dolgozott többek között Frank Caprával és Fred Zinnemannal, négyszer kapott Oscar-díjat és hétszer Golden Globe-ot. A párizsi Orosz Színházban pedig Annyenkov díszleteiben állították színpadra nagy sikerrel a harmincas évek végén Nabokov *Az eset* és *A Valcer-találmány* című drámáit.

MAGYAR ELNYOMÓ REZSIMEK
SZÍNHÁZPOLITIKÁJA



A politikai beavatkozás szintjei

Párhuzamos akcióformák, törekvések a Színházművészeti és Filmművészeti Kamara (1939–1944) és a pártállami színházi irányítás (1950–1953) eszköztárában

Színház és politika kapcsolódási szintjei végtelenek. A politika fogalmát közösségi tevékenységként és viszonyként értelmezve minden előadásnak van politikai vonatkozása, hiszen reflektál, reagál. A következőkben egy szűkebb – a hatalom megragadásaként jellemezhető – politika definícióhoz kapcsolódva olyan kontextusokat vázolok, amelyekben az állam, illetve az állampárt a javak, eszközök, státusok újraelosztásával kívánta átalakítani a színházi működést. A Magyar Színházművészeti és Filmművészeti Kamara (a továbbiakban Kamara) és az 1950–1953 között regnáló pártállami színházi irányítás egyaránt radikális színházszervezeti reformra és elitcserére törekedett. A pártállam ehhez totális hatalommal bírt, míg a Kamara elvileg csak egy szakmai szervezet volt. Ugyanakkor erős politikai támogatással, a korábbi színházi érdekvédelmi szervezetek (Országos Színészegyesület, Budapesti Színészek Szövetsége, Budapesti Színigazgatók Szövetsége) ellenében hozták létre, majd 1939-től a színházi döntéshozatal és kontroll jelentős részét is e szervezetre delegálták. Mindkét vizsgált kontextusban és időszakban alapvető politikai cél volt a magánszínházi működés viszonylagos autonómiájának meg-

szüntetése. Az első esetben a „keresztény nemzeti alapon való átépítés”, a másodikban a „marxista-leninista” ideológia szolgálatába kívánták állítani a színházat. A politikai beavatkozás indoka is hasonlított, amennyiben mindkét közegben a színházzal szemben támasztott „kultúrkövetelmények” megnövekedésével, az üzleti jelleg kiküszöbölésének szükségességével indokolták a felülről bevezetett reformok elkerülhetetlenségét. Összeköti a két kontextust annak a kommunikációs modellnek a feltételezése is, hogy az előadások által közvetített üzenet – a médium érzelmi ereje révén – jelentősen képes lenne befolyásolni a befogadók világértelmezését.

A következőkben a Kamara közlönyét, a *Magyar Színészetet* forrásként használva azokat a tervezett akcióformákat és a hozzájuk kapcsolódó évrendszert mutatom be, amelyekkel Kiss Ferenc, színész, a Kamara elnöke és a szervezet színművészeti főosztálya átformálni törekedett a kereskedelmi színház tagadhatatlanul ellentmondásokkal és szociális igazságtalanságokkal terhes működésmódját. Vizsgálatom terjedelmi okokból sem irányulhat a Kamara által tervezett intézkedések megvalósulásának/megvalósíthatóságának taglalására. Ehelyett a radikális reformra irányuló kontrollformák, valamint a magánszínház-ellenes és elitváltásra irányuló érvelésmódok hasonlóságát töreksem kimutatni a két elemzett időszakban, kontextusban.

A Kamara-vezetés terveinek végrehajtását korlátozta, hogy a színházak zöme 1949 előtt nem állami tulajdonú/finanszírozású volt. Így működésüket csak a parlamenten átvezetett jogszabályokkal, rendelkezésekkel lehetett befolyásolni. Ugyanakkor a Kamara önkényesen kialakított szakcsoportjaiba (művészeti ügyvezetők, előadóművészek, művészeti ügykezelők, igazgatási ügykezelők, művészi segédszemélyzet) a színházi terület minden közreműködőjének jelentkeznie kellett, s nem feltétlenül nyert felvételt. Utóbbi azért jelentett problémát, mert a kamarai tagság a színházi szférában való működés feltétele volt. A szervezet hatalmára utalt az is, hogy a második, majd harmadik zsidótörvényből következő vallási és faji alapú szelekciót a

színházi szakmában a Kamara segítségével hajtották végre. S a döntések „eredményeit” – neveket tartalmazó listák és százlékokat közlő táblázatok formájában – a *Magyar Színészet* rendszeresen publikálta is. Patkós György, akit már a Kamara idején bíztak meg a Belvárosi Színház igazgatásával, a színházi működésmód radikális átalakítását egy társadalmi változás részeként interpretálta, nézői igényként tüntette fel:

„A közönség erkölcstelenségének, elfajult hajlamainak szolgáló üzletszínház, mely az operettben csúcsosodott ki, az operettel együtt megbukott. A ma embere tétován, de forró szomjúsággal keresi az új, tiszta utakat, a választ a sorskérdéseire.”¹

Ez a retorikai eljárás – a hatalmi központ döntéseinek népi/dolgozói igényként való feltüntetése – a kommunista korszak érvelésmódjára is jellemző volt.

A szervezet felvállalt politikai kapcsolódását jelzi, hogy Kiss Ferenc a Kamara megalakulását is politikusi erőfeszítéseknek tulajdonította:

„Ugyancsak távirati úton nyilvánítsuk hálás köszönetünket vitéz Imrédy Béla miniszterelnök úr, gróf Teleki Pál kultuszminiszter úr, valamint Hóman Bálint nyugalmazott miniszter úr excellenciájukhoz; ugyancsak Zsindely Ferenc államtitkár úr, Jaksovitzky Károly miniszteri osztályfőnök úr ömeltóságaiknak azért az úttörő, lelkes, kitarító munkálkodásért, amellyel lehetővé tették, hogy a magyar színészet és filmgyártás ebben az egész világot átforgató harcos korszakban egy új, szebb jövő reményében induljon új célkitűzések felé.”²

¹ PATKÓS György, *Az új magyar színház feladata*, Magyar Színészet, 1939/2, 3.

² Kiss Ferenc beszéde, Magyar Színészet, 1939/1, 3.

A Kamara vezetése – elitváltási törekvése mellett – elsősorban a politikai támogatással megvalósíthatónak remélt színészi (munkavállalói) érdekvédelmet ambicionálta. A színészek életfeltételeinek javítása mindkét reformidőszakban prioritás volt, s mindkettőben érték is el eredményeket ezen a területen. Ugyanakkor a Kamara esetében az alábbi, szociális célúnak elgondolt intézkedések a magánszínházi kontextusban csak részben valósultak meg:

„A legközelebbi jövőben már szó sem lehet az antiszociális kilenc hónapos szerződtetésekről. Természetesnek tekintjük azt is, hogy a jövőben minden színháznak önálló, egész társulatot kell szerveznie, vendégszereplések csak elvétve és csak a Kamara választmányának előzetes beleegyezése után legyenek adhatók.”³

A Kamara tehát korlátozni kívánta a versenyt, átvállalva a színházi szférát érintő döntési jogokat. A területet addig vezető kizárásával új, elképzelésük szerint a munkavállalók szempontjából igazságosabban működő vállalatok alapítását tervezték. Ezzel átírták volna a pesti színházi ipar évtizedek alatt kiforrott érdekegyeztetési, üzleti szabályrendszerét:

„A szükséges anyagi javak megszerzése céljából tehát a Kamara keretében felállítandók a következő jövedelmet hozó vállalatok: színházi ügynökségek kizárólagos joggal, amelyek majd aránylagosan kevesebb %-ot kérnek a Kamara tagjaitól, mint a mai magánvállalkozások, – a fennmaradó jövedelem természetesen a Kamaránké. [...] Színházi jegyiroda szintén csak egy legyen, színházi jegyeket eladni, vagy biztosítani csak a Kamara jegyirodája illetékes.”⁴

³ Uo., 5.

⁴ Uo., 5.

A Kamarában szembetűnő az elitváltás szándéka is: a fővárosi színházi élet irányításában korábban legbefolyásosabb Budapesti Színigazgatók Szövetsége vezetőségéből⁵ senki nem került be a választmányba. Az addig szabad pályának minősülő színészet szabályozásában pedig szaporodtak az adminisztratív, vallási, majd faji alapú korlátozó rendelkezések. A *Magyar Színészet* 1939. május 18-i számában megjelent írás a második zsidótörvényt interpretálva hangsúlyozza, hogy: „Zsidónak tekintendő személy ezek szerint igazgató, művészeti titkár, rendező, stb. egyáltalán nem lehet, még akkor sem, ha kamarai tag az illető.”⁶ A zsidónak minősülő alkalmazottak számát a törvény 6%-ban maximálta. Kiss Ferenc kikelt az e korlátozást, és a Kamara ezzel kapcsolatos végrehajtó tevékenységét bírálók ellen:

„Azok, akikre e törvény kedvezőtlené vált, minden irányban megpróbáltak ellenkezni és kígyót-békát kiabáltak ránk. S ha a Kamara a választmány határozatának végrehajtását kérte tőlük, nem restelltek bennünket felsőbb hatóságainknál bepanaszolni, kikkel azt iparkodtak elhitetni, hogy a Kamara úgynevezett 'színházi diktatúrára' törekszik.”⁷

A *Magyar Színészet* a törvények életbelépte után rendszeresen közölt a tagságon belüli keresztény-zsidó arányszámról tudósító táblázatokat, nyilvánosságra hozta, hogy kit vettek fel a zsidó tagok névjegyzékébe, természetesként állítva be a vallási, faji alapú korlátozást.

⁵ A Budapesti Színigazgatók Szövetsége végrehajtó bizottságának tagjai az 1937. május 18-i tisztújítás után: Roboz Imre, Wertheimer Elemér, Dr. Bárdos Artúr, Dr. Bródy Pál, Föld Aurél, Roboz Aladár, Erdélyi Mihály, Dr. Herman Richárd

⁶ GALAY Béla, *A második zsidótörvény*, Magyar Színészet, 1939/6, 5.

⁷ Kiss Ferenc beszéde, Magyar Színészet, 1939/9, 2.

Mindkét általam vizsgált közegben a társadalom „egységbe forrasztásában” látták a színház új feladatát. Németh Antal, a Nemzeti igazgatója így fogalmaz:

„A kultúra munkásainak feladata, hogy a szétzilált, különféle élet és műveltségi osztályokra szaggatott nemzeti társadalmat a színház közös művészi élményén keresztül új jövőt jelentő, de a múlttal szervesen összefüggő nemzeti szellemben egyesítsék.”⁸

1950 után a kommunizmus felépítése lett volna a társadalmat összekapcsoló közös cél. Az utópikus célhoz azonban mindkét esetben jogfosztó korlátozásokon át vezetett az út. A Kamara idején rendkívül megnőtt az adminisztrációs kötelezettség: a potenciális tagoknak származást igazoló okmányokat, személyi bejelentő lapokat kellett beadniuk. A korszak szlogenje a „Színházi átállítás” volt. Újhelyi József e címet viselő írásában a korábbi pesti színigazgatók befolyásának megtöréseként üdvözli az 1941. augusztusi, a színházi vállalatokkal kapcsolatos gazdasági kérdések tárgyában kiadott rendeletet:

„Még a legbenntentesebbek sem hitték el egészen az utolsó pillanatig, hogy egy begyepesedett balhit megdőlhethet, hogy az a szinte beszüggerált állítás, hogy színházat 'csak ezek az emberek' tudnak csinálni, eltűnhetik egy szélfuvallatra. Végül is a kormányzat kellett, hogy közbelépjen.”⁹

Ez a jogszabály akadályozta meg, hogy a zsidótörvények által kiszorított, évtizedes gyakorlattal rendelkező színigazgatók, bizonyos üzleti konstrukciók révén továbbra is befolyással bírójanak színházukra. Pedig szakértelmükre szükség lett volna, hi-

⁸ NÉMETH Antal, *A százötvenéves magyar színészet*, Magyar Színészet, 1940/11, 2.

⁹ ÚJHELYI József, *Színházi „átállítás”*, Magyar Színészet, 1941/9, 2.

szen a Kamara-vezetőség sokszor naiv elképzeléseinek a komplex problémákat produkáló színházi gyakorlattal való ütközése gyorsan világossá tette a radikális reformelképzelések problematikusságát. Kiss Ferenc is belátni kényszerült, hogy:

„Sajnos, valamennyi tagunknak szerződést a Kamara szerződtetési irodája nem biztosíthat. [...] A szerződésnélküliséget nem tudja megszüntetni, nem is tudhatja, hiszen évenként legfeljebb cca. 1000 előadóművész jut szerződéshez, a Kamara színészfőosztályának létszáma pedig 1600–1700.”¹⁰

Nem volt könnyen végrehajtható az új ellenőrzési faktorként beiktatott műsorellenőrzés sem:

„[...] a darabok címe, a szerzőknek és fordítóknak, valamint annak feltüntetésével, hogy a darab melyik budapesti színházban került színre, a Kamara útján előzetesen a kultuszminiszter úrhoz felterjesztendő és az egyes darabok csak azoknak jóváhagyása után játszhatók.”¹¹

A Kamara nemcsak a műsorra kerülő darabokat felügyelte volna, hanem egyes sztárok túlfoglalkoztatását is rendelettel kívánta korlátozni: „Egyrészt a magyar filmek művészi minőségének fokozása, másrészt szociális szempontokból a jövőben egy-egy színművész részére egy gyártási évadban legfeljebb hat vezető film-szerep eljátszását engedélyezi.”¹² A sztárkultusz és a magánkézen lévő, profittermelő célú filmgyártás idején azonban a főszereplők (identitásmodellek) kiválasztásának külső befolyásolása megvalósíthatatlan idea maradt.

¹⁰ Kiss Ferenc beszéde, Magyar Színészet, 1939/9, 3.

¹¹ A vidéki színházak műsorellenőrzése, Magyar Színészet, 1940/9, 4.

¹² Uo., 9.

Az előadások politikai propaganda célú felhasználása ugyan az 1950 utáni időszakban sokkal általánosabb követelmény lesz, de már a háború alatt is találunk példát efféle hatalmi igényre:

„a 'Honvéd napon' olyan színdarabot kell a színházaknak előadni, amely a magyar honvédséget, vagy a magyar vitézséget e naphoz méltó formában dicsőíti. Amennyiben egyes színigazgatók ilyen darabbal nem rendelkezhetnének, vagy ilyen darab betanulása leküzdhetetlen nehézségbe ütközne, úgy az említett napon előadás előtt a magyar honvédsereget és vitézséget dicsőítő alkalmi verset kell megfelelő ünnepélyes formák között a társulat erre legalkalmasabb tagjával elmondadni.”¹³

Párhuzamos a két időszakban a színház hatáskörének növelésére irányuló szándék is: „A kultuszminisztérium, Pestvármegye és a színészkamara együttes munkásságnak eredményeképpen sikerült életre hívni és útjára bocsájtani az első magyar faluszínházat.”¹⁴ A Nemzeti Munkaközpont szabadidő-szervezete is igencsak átpolitizált tematikájú pályázatot írt ki, feltehetőleg elsősorban vidéken működő csoportok számára. A beküldendő egyfelvonásosok célja: „az ipari és mezőgazdasági munkásság körében az új magyar munkaállam eszméjét, hazzaszeretetét, vallásos lelkiületét, a család szeretetét, egymásnak és a becsülettel végzett munkának megbecsülését hirdetni.”¹⁵ Az ajánlott témák sem álltak távol a politikai befolyásolás szándékától:

„félrevezetett, kommunizmusba izgatott munkás valamely nagy esemény (Erdély visszatérése, katonai szol-

¹³ *Honvéd nap tartása a színházakban*, Magyar Színészet, 1944/4, 2.

¹⁴ *A pestvármegyei Faluszínház bemutatkozása*, Magyar Színészet, 1940/10, 10.

¹⁵ *A Nemzeti Munkaközpont szabadidő-szervezete pályázatot hirdet egyfelvonásos színdarabra*, Magyar Színészet, 1941/2, 7.

gálat) hatása alatt visszatér lélekben a Hazához: [...] 3. özőnlés a faluból a városba és vissza a faluba a földhöz, mert nem akadt munka: az ipari és földmunka egyformán értékes és szükséges. 4. a falu elnéptelenedik (mint pl. Földindulás, Elnémult harangok). Ebben földreform, zsidótörvény és magyar nemzetiségi kérdések tárgyalása, higgadtan, tárgyilagosan, izgatástól mentesen, de a magyar faj érdekének erős kidomborításával.”¹⁶

A társadalom alsó szintjeire irányuló kezdeményezések mellett az átpolitizálódás a kulturális diplomáciában is feladatokat rótt a színházra. A Nemzeti Színház 1941. május 8. és 28. között Németországban vendégszerepelt, ahol Berlin főpolgármestere is fogadta a társulatot. A külpolitikai centrumhoz való igazodás 1950 után a Szovjetunióval, illetve a szocialista blokk országaival kiépített, előzmény nélküli színházi kapcsolathálót teremtett.

A háború végére a Kamara által menedzselt színházi reform kudarca nyilvánvalóvá lett, a *Magyar Színészet* 1944. júniusi számában megjelent *Tervezet a vidéki színészet államosítására*¹⁷ című tanulmány annak beismerése is, hogy a színházak politikai célú kisajátítása állami finanszírozás nélkül nehezen megvalósítható.

Milyenné alakították a színházirányítás struktúráját az 1949. május 15-i, a kommunista párt (MDP) immár nyílt egyeduralmát eredményező országgyűlési választások, majd a színházak államosítása? A hatalmi központ a Népművelési Minisztérium lett, melyet a legbelső kommunista vezetésbe tartozó, 1934-től a Szovjetunióban élő, a Komintern munkatársaként dolgozó, Magyarországra a szovjet hadsereggel érkező Révai József miniszter irányított. A Színházi Főosztályon belül elsősorban a Színházművészeti Osztály felügyelte a művészi, közönségszerzési, műszaki, gazdasági ügyeket. Az irányításba belefolyt az

¹⁶ Uo., 7.

¹⁷ KÁROLYI Vilmos, *Tervezet a vidéki színészet államosítására*, *Magyar Színészet*, 1944/6, 2.

új magyar drámák létrehozását, elbírálását, a külföldi darabok beszerzését, elosztását koordináló, a műsorterveket jóváhagyásra előkészítő és a szakmai oktatást irányító Dramaturgiai osztály, illetve a Zene- és Táncművészeti Főosztályon belül a zenés színházak és együttesek osztálya is. Az 1950–1953 között zajló szerkezeti és személyi átalakítás centruma mindazonáltal a Népművelési Minisztérium pártkollégiuma volt, ahol Révai miniszter hozzászólásai szerint formálódtak a határozatok. Az 1949. október 10-i ülésen meghatározták a színházi kritika alapelveit. Az 1950. február 14-i értekezleten a Színházi Főosztály munkatervének előadója Berczeller Antal¹⁸ volt, aki az állami kezelésbe vétel hatására máris eredményeket konstataált, de még közvetlenebb politikai irányítást látott szükségesnek:

„Jobb a műsorpolitika, jobban játszanak a színészek, jobb a szovjet szerepek alakítása. A színházakban a szellem javul, a vezetés is valamivel fegyelmezettebb. Fontos azonban, hogy a fegyelmet tovább szilárdítsuk, és elretentő példát statuáljunk a kirívó esetekben. [...] Magyar daraboknak sokkal nagyobb számban kell szerepelnie a műsoron. Ezen a téren rá kell térni arra a módszerre, amit a filmnél alkalmaztunk és tematikát kell adni az íróknak. Ugyanakkor az írók megfelelő neveléséről gondoskodni kell, aktuális darabokat kell íratni velük, úgy, hogy azok megfeleljenek a Párt politikai célkitűzéseinek, de ne avuljanak el egy hónap alatt. [...] Sztárjainkat is nevelni kell,

¹⁸ Berczeller Antaltól irányító színházi pozíciója ellenére kevés információ lelhető fel. A háború előtt Molnár Gál Péter szerint a Hatvanyak gazdasági vezetője volt, 1947 novemberében a Magyar Diákszínjátók Országos Munkaközösségének vezetőségi tagja, majd megalakulása után a Népművelési Minisztérium Színházi Osztályának munkatársa. 1956 novemberében a Nemzeti társulata elküldi ugyan üzemigazgatói posztjáról, de 1957-ben gazdasági vezetőként ott dolgozik tovább, és a párthoz való lankadatlan hűségét bizonyítja, hogy az MSZMP Ideiglenes Intéző Bizottsága vezetőségi tagja is lesz a Nemzeti Színházban.

nem szabad ugyan parancsolgatni nekik, de meg kell értetni velük, hogy a mi stílusunk szerint játsszanak”¹⁹

Az átalakítás gyors, a hangnem a Kamarához képest magabiztos volt. A június 8-i ülésen Berczeller a következő évad előkészítéséről referált a színházi átalakítást vezénylő meghívottak – Major Tamás, Gáspár Margit, Márky Géza, Méray Tibor, Debreceni Ferenc, Horvai István, Simon Zsuzsa, Szendrő Ferenc, Fejér István és Hlatky Jánosné – előtt. Megfogalmazta a valóságban aztán létrejönni képtelennek bizonyuló szocialista realista ideált:

„a Párt elutasítja a ‘művészet a művészetért’ reakciós polgári elvét, magas színvonalú, a valóságot, tehát a nép életét és harcait ábrázoló, az igazságot kereső, a demokratikus népi eszmék győzelmét hirdető optimista művészetet kíván.”²⁰

Az átalakításban az új igazgatói gárdának kiemelt szerepet szántak: „A színházi vezetőknek el kell érniük, hogy a színészek politizáljanak, ki kell építeni a párton kívüli kommuniszták frontját is.”²¹ Nemcsak az előadások, hanem a társulati, sőt a színészi magánlét átpolitizálása is cél volt tehát. Ennek egyik eszköze a színházi MDP szervezet volt, amelynek agresszív aktivitásformái nemcsak a párttagokra hatottak. A *Szemponatok a színházi pártszervezetek munkájának megvizsgálásához* című 1952. április 26-i irat szerint azonban e tehetség által is meghatározott és érzelmekkel átítatott világban nehéz volt a párt értékrendszerét érvényesíteni. A jelentés felrója, hogy:

„Nem harcoltak a burzsoá ideológia és magatartás ellen. Nem szálltak szembe a pártszervezetek a színészek

¹⁹ MNL OL XIX-I-3-n 1. d.

²⁰ MNL OL XIX-I-3-n 2. d.

²¹ MNL OL XIX-I-3-n 2. d.

egy részénél keletkező kozmopolitizmussal, amely megnyilvánul ízlésben, öltözködésben, nyugati filmek kritikátlan imádatában, stb. Nem vették fel a harcot a még mindig fellépő ösztönösséggel – az elmélettől, a tudatos színjátszástól való húzódozás ellen, ami megmutatkozik abban, hogy még mindig sokan nem ismerik el a Sztanyiszlavszkij módszer jelentőségét.”²²

1950 után a színházakra kötelezően kirótt politikai feladatok sokasága jelent meg. Egyes, a Szovjetunióból importált aktivitásformák – például a munkás-művész találkozók, az előadások munkások általi bírálata – szimbolikus célja a művészi szféra „demokratizálásának” demonstrálása volt. Az elvárt, sőt szorgalmazott politikai aktivizálódás következő foka az MDP-be való belépés volt, legmagasabb szintje pedig a színházi reform megvalósításában való aktív részvétel, például a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség keretei között. Ezt az optimális attitűdöt képviselte a Fővárosi Operettszínház igazgatónője, Gáspár Margit. Az ő Rákosi Mátyásnak írt levele a színház totális politikai érdekek alá rendelésének elfogadását demonstrálja:

„Mint az államosított Fővárosi Operett Színház igazgatója, azzal a kéréssel fordulok Rákosi elvtárhoz: nézze meg új operettünket, Offenbach 'Gerolsteini nagyhercegnő'-jét. Kérésem indoklására felhozom, hogy a darab bemutatója súlyos belső válságba sodort, és olyan ellenmondásokat tárt fel előttem, amelyekkel szemben tanácstalanul állok.[...] Arról van szó, hogy a munka, amit elvégeztem, kommunista munka-e, vagy ellenforradalmi-tevékenység! [...] A darabot, amely a maga idejében politikai kulcsdarab volt, mai aktualitású politikai kulcsdarabbá alakítottuk át. Így lett a mi Gerolsteinünk (a századvégi kosztümök ellenére) egy mai, marshalizált nyugati kis-

²² MNL OL 276. F. 89. cs. 403. ő. e.

állam, amelyet korrupt bitangokból és fajankókból álló bábkormányra kiszolgáltat az amerikai imperializmusnak. A darab a zenés pamflet ősi eszközeivel mutatja meg, hogyan sodorja teljes nyomorba 'Gerolsteint' a tengerentúlról rákényszerített 'Bratschild kölcsön', illetőleg a 'kolibri-paktum' és hogyan űzi el végül a nép 'Bratchild urat', a terv vezérigazgatóját."²³

Az effajta értelmezésmód eluralkodása mindinkább hatott arra is, ahogy a nézők gondolkodtak egy-egy előadás jelentéséről.

1949–1953 között a színház politikai fórumain a szovjet modell normává válását sürgették. E példához, értékrendhez, stílushoz való alkalmazkodás mércévé válása Révai 1950. június 8-i kollégiumi hozzászólásából is kiolvasható:

„Az új munkás, a szovjet ember figuráját ma már alakítani tudjuk. Az eredmény annál szembetűnőbb, mert nemcsak új színészek (fiatalok) tudják játszani ezeket a szerepeket, hanem a régiek közül is többen. Egész csomó régi színész alakul át és válik alkalmassá ezen új szerepek eljátszására. [...] Szovjet darabok: [...] Magunknak kell azokat a darabokat megtalálnunk, amelyek harcunkban, munkánkban legjobban segítenek nekünk. Nem elég centralizálni a darabok szétosztását, születésénél, fordításnál kell a darabokat kiválasztani.”²⁴

Az alkalmazkodást szolgálták a színészek számára kötelező Sztanyiszlavszkij körök, melyeken valójában a szocialista realizmus „elméletének” és gyakorlatának transzferje zajlott. A szovjet modell átvételének szándékát mutatta, hogy a Szovjetunióba látogató magyar kulturális delegáció 1951-ben tanulmányozta az ottani műsortervezést, repertoár-összeállítást, belső

²³ MNL OL 276. F. 65. cs. 335. ő. e.

²⁴ MNL OL XIX-I-3-n

munkarendet, az új művek alkotásában való közreműködést, a művészek anyagi helyzetét,²⁵ a szovjet művészeti intézmények felépítését, a vezetési- és munkamódszereket, a művészeti oktatást, a zenés színházakat és a káderkérdéseket.²⁶ A színházi műsortervek ellenőrző jóváhagyása is a Népművelési Minisztérium kollégiumi értekezletén történt. Hogy elsősorban politikai kritériumok alapján, azt jelzi, hogy az előterjesztésekben a darabok mindig témájuk és „származásuk” (rég, új, szovjet, népi demokratikus, kortárs magyar, stb.) feltüntetésével szerepeltek. Az irányítás nemcsak a darabok ügyében döntött, a játéktílust is megszabni igyekezett. Az 1951. augusztus 7-i ülésen Kende István²⁷ főosztályvezető így véleményezte a szocialista realizmustól eltérő próbálkozásokat: „Különösen nincs szükség a régi értelemben vett kísérleti színházra, amely mindenféle nyakatekert formai öbégatással akarja levenni a lábáról a közönséget.”²⁸ A darabokban érintendő kérdéseket is központilag kívánta szabályozni:

„Feltétlenül szükség van antiklerikális témára. Helyes az a kezdeményezés, amely az ipari tanulókkal foglalkozik. Hallatlanul fontos téma a nők termelésbe való bevonása, azoknak a fejlődési problémáknak, nehézségeknek, konfliktusoknak az ábrázolása, amelyek ezzel kapcsolatban felvetődnek. Egyik legfontosabb téma a köztulajdonhoz való viszony.”²⁹

A repertoárápítástól a tervgazdálkodással analóg logikát kértek számon. Egy 1951. augusztus 3-i, az MDP Agit. Prop. Osztályá-

²⁵ MNL OL XIX-J-42-a 4. d.

²⁶ MNL OL XIX-I-3-f 1. d.

²⁷ Kende István (1917–1988) a II. világháború alatt ellenálló csoportot vezetett. 1945-ben az ifjúsági szövetség titkára, 1946–1949-ben az MKP Központ agitációs-propaganda osztályának munkatársa. 1949–1956-ban a Népművelési Minisztérium főosztályvezetője. 1957–1960-ban a Népszabadság rovatvezetője.

²⁸ MNL OL 276. F. 89. cs. 399. ő. e.

²⁹ MNL OL M-KS-276-89 399. ő. e. 42 (ab, b)-43

nak iratai között található felvetés³⁰ szerint a Színház- és Filmművészeti Szövetségnél kellene koncentrálni a tervezést, tematikai össz-terv szükséges, a szerzőktől tematikai megkötéssel kell rendelni, sőt a külföldi darabok közül is e terv alapján kell válogatni. E logika alapján a Népművelési Minisztérium illetékes osztálya 1952. június 6-án felszólította a színigazgatókat, hogy 1952/53-ra éves, 1953/54-re vázlatos, valamint hároméves klasszikus műsorterveiket küldjék be.³¹ Az 1953. július 14-i, immár Nagy Imre miniszterelnöksége alatti kollégiumi ülésen tetőzött a műsorterv tematikai és statisztikai szempontú tárgyalása. Ekkor 11 üzemi munkás téma, 9 falusi, szövetkezeti téma, 6 úttörő, iskolai téma, mesejáték, 4 katonai, 3 antiimperialista, 16 történelmi, munkásmozgalmi, egyéb múlt tárgyú darab állt rendelkezésre.³²

Azt is csak politikai indokoltságú korlátozásként értelmezhetjük, hogy 1950-től színész csak állami színházi alkalmazottként működhetett, vendéglátóipari fellépéseket csak nehezen megszerezhető engedéllyel, állandó hatalmi rosszallás mellett vállalhatott. A rendezők esetében is a politikai megbízhatóság került előtérbe:

„A fasiszta múlttal rendelkezők, osztályidegen és erkölcsileg kifogás alá eső elemek, valamint azok, akikről a rendelet megjelenésekor kétségtávol megállapítható, hogy alkalmatlanok rendezői munkára, 1953. júl. 1-ig elávolítandók.”³³

Az államosítás után a nézőszám megnőtt, a közönség „osztályösszetétele” is megváltozott. A politikailag különösen fontosnak vélt darabok látogatottságát üzemi közönségszervezéssel serkentették. Az 1950. június 8-i kollégiumi értekezleten Berczeller

³⁰ MNL OL M-KS-276-89 399. ő. e. 28-34.

³¹ MNL OL XIX-I-3-a 239. d.

³² MNL OL M-KS-276-89 399. ő. e.

³³ MNL OL M-KS-276-89 399. ő. e. 74-76.

Antal elengedhetetlennek tartotta ezt az eljárást: „hogy az új színházak nevelő hatása érvényesülhessen, be kellett vinni nézőterükre dolgozóinkat, meg kellett szervezni az új közönséget.” Mindazonáltal a színházlátogatási szándékukban immár erősen támogatott nézők reakcióival elégedetlen:

„a legjobb előadásban bemutatott, politikailag legkitűnőbb darabok, mint az 'Ellenségek', 'Viharos alkonyat', 'Szabad szél', megközelítőleg sem voltak olyan látogatottak, mint a 'Kertész kutyája', 'Karenina Anna', holott az előbbiekre 40%, ezekre csak 25% kedvezményt engedtünk.”³⁴

A jegybevétel csak a kiadások egy részét fedezte. A többit az állami támogatás biztosította, az előadástól elvárt politikai nevelő funkcióért cserébe.

A politikai agitáció színházi formái rendkívül elterjedtek voltak. A művészeti szakszervezet (MÜDOSZ) 1951. szeptember 19-én annak elrendelését javasolta, hogy a II. Békekölcsön-jegyzés napján a színházakban rövid, emelkedett hangú beszédben szólítsák fel a közönséget a békekölcsönjegyzésre.³⁵ Egy 1952. május 16-i iratban arra utasították a vidéki igazgatókat, hogy az Országos Béketanács találkozója idején antiimperialista és termelést elősegítő darabokat tűzzenek műsorra.³⁶ 1953. május 7-én a választási agitáció részeként brigádműsorok rendezését kérték.³⁷

A politikai jellegű korlátozó intézkedések, utasítások típusait még hosszan sorolhatnánk. Zárásként utaljunk arra, ahogyan a politika látni szerette volna az általa irányított színház hatását. Forrásunk a *Színházművészetünkről* című irat, amely mai szemmel kellően mulatságosan büszkélkedik a színház (vélt) politikai hatásának eredményeivel.

³⁴ MNL OL XIX-I-3-n

³⁵ MNL OL XIX-I-3-a 239. d. 8775/11-29/52

³⁶ MNL OL XIX-I-3-a 239. d. 8775/11-29/52

³⁷ MNL OL XIX-I-3-a 362. d. 8775-11-1-14

„A színház az új szocialista ember egyik legfontosabb nevelőjévé vált, közvetlen segítőerő hazánk mindennapi életében. Hogy ez mennyire így van, bizonyítja ezt az a számtalan levél, amit dolgozóink, fiataljaink, különböző színházainkhoz küldenek, és bizonyítja az is, hogy nem egyszer egy-egy színházunk előadása után megerősödik dolgozóink aktivitása, gyorsabban épül az ország. Nagykamarás községben például a Tűzkeresztység színházi előadása után 170 család lépett a termelőcsoportba. Aporligetről Horváth Károly a következőket írta egy paraszt tárgyú darab előadása után: 'Az előadás nagy részben hozzájárult a községnek szocialista községgé való alakulásához, ugyanis január 31-én községünk szocialista község lett.' Magyarbánhegyesről Acsai József a Tartuffe előadása után megírta a színháznak, hogy a színház szereplése nyomán új kultúrgárda alakult községükben [...] Kiss Klára egerbaktai tízéves, negyedik osztályos tanuló a Falu Színház előadásával kapcsolatban az általa írt, és elmondott verssel köszöntötte Egerbaktára érkező művészeinket.

»Végre eljött a nap, amit várva vártunk,
Itt a Falu Színház Egerbaktán nálunk.
Bezzeg ilyen csodát nem művelt itt Horthy
Éjt nappallá téve kellett robotolni.
És amit kitermelt véres verejtékünk,
Nagy-úri asztalon fogyott el az étünk.
Számunkra nem jutott múltban csak a munka.
Hej, ki gondolt volna szórakozásunkra.
De fordult a kerék, s Rákosi pajtásunk
Kopogtat véletek ajtónkon minálunk.
Gyertek hát, kedvesek, játsszatok itt már most,
Hozzátok közelebb hozzánk is a várost.«³⁸

³⁸ MNL OL 276. F. 89. cs. 399. ő. e. 118-119.

Sztálin 1953-ban bekövetkezett halála, majd Nagy Imre július 4-i miniszterelnöki kinevezése után jelentek csak meg a színházi irányítás dokumentumaiban a totális átpolitizálást bíráló vélemények. Ettől kezdve harc kezdődött Rákosi időlegesen háttérbe szorult hívei és az enyhítéseket fontolgató reformkommunisták között.

...egy alantas komédia szélelbélelt Harlequinje

Az 1945–1946-os népbírószági tárgyalások teatralitása

A második világháború legfontosabb és leghírhedtebb magyar bűnősei javarészt külföldön kerültek fogságba. 1945 őszén több turnusban szállították őket haza, és 1945 végén kezdődtek meg tárgyalásaik: Imrédy, Sztójay, Bárdossy és Szálasi pere. A legfontosabb tárgyalásokat a Zeneakadémia nagytermében tartották nagy közönség előtt, a sajtó folyamatosan tudósított az ott elhangzottakról, Szálasi perét a rádió is közvetítette, a nagyobb tárgyalások anyagát pedig könyvben is megjelentették. Ha végigtekintünk a bűnösök hazahozatalának, valamint a perek korabeli reprezentációin, két dolog erőteljesen szembetűnő. Az egyik, hogy a perek metaforikusan és konkrétan is színházszerű eseményekként jelentek meg. Egyrészt a jogi diskurzushoz kapcsolódó téren, a bíróság épületén kívül kerültek, és egy teátrális térbe, a Zeneakadémia épületébe helyeződtek át (a helyszín kiválasztásában egyébként eredetileg a Városi Színház volt a jelölt, de végül a Zeneakadémia mellett döntöttek), valamint a nagy érdeklődés miatt csak előre megváltott jeggyel lehetett bejutni nézőként. Emellett azért is, mert maguk az eseményekről készült beszámolók is hangoztatták a perek performatív jellegét: szerintük kvázi színjáték zajlik itt, a nagy nemzeti tragédia záró felvonása, amelynek közönsége az egész magyarság, sőt az egész világ. A teatralitás, ahogy több teoretikus megállapítja, a modern bírószági tárgyalás alapelemének számít. Mint a jogtörténész, Lindsay

Farmer hangsúlyozza, a büntető tárgyalás sohasem csupán az elkövetők azonosítására és cselekedeteik megtorlására szolgál, hanem ezen túlmutató funkcióval is rendelkezik. A tárgyaláson eljátszott rituálé során ugyanis az igazság megállapításának és színrevitelének aktussorozatával kommunikatív szerepet is betölt: megerősíti vagy problematizálja az egyetemes és pártatlan jogrendet. Mint a szerző megállapítja, a modernség előtti bírósági tárgyalások kevésbé öltöttek drámai jelleget, inkább valamiféle prédikációra hasonlítottak, amennyiben az ítélezés eredménye kezdetől nyilvánvaló volt, a per levezetése során csupán az előre meglévő formulák újrakonstrukciója történt. A modern jogrend tárgyalásai performatív aktusok, amelyek közönség előtt játszódnak le, és akárcsak a színházban, itt is egy adott konfliktusnak és megoldásának a szimbolikus reprezentációja zajlik.¹

Különösen igaz ez a politikai perek esetében, hiszen itt nem csupán az igazság győzelmét, hanem bizonyos politikai normák legitimitását is ki kell fejezni. A magyar háborús főbűnösök tárgyalásaival kapcsolatban többen is megfigyelték már, hogy azok tulajdonképpen színjátékok, „kirakatperek” voltak: nemcsak azért, mert alapvetően kezdetől fogva tudni lehetett a végeredményt (és ennyiben Lindsay Farmer kategóriái alapján inkább a korábbi, rituális perekhez hasonlítottak), hanem amiatt is, hogy sok esetben még a jogi normákat sem tartották be, ugyanis számos méltánytalanságot és jogtalanságot elkövettek a vádlottakkal szemben.² E kirakat- és színházszerűség a háborús perekre alapvetően jellemző: az 1961-es Eichmann-pernél is megfigyelhető volt egyfajta, az egész világnak szánt performatív intenció, amelynek fő célja a zsidóság szenvedéseinek bemutatása (és közvetve Izrael állam legitimálása) lett volna, ám ez, legalábbis Hannah Arendt szerint, csak félig-meddig sikerült, egy idő

¹ Lindsay FARMER, *Trials = Law and the Humanities: An Introduction*, eds. Austin SARAT, Matthew ANDERSON Cathrine O. FRANK, Cambridge, Cambridge UP, 2010, 455–477.

² Vö.: PAKSA Rudolf, *Szállasi Ferenc és a hungarizmus*, Bp., Jaffa, 2013, 182.

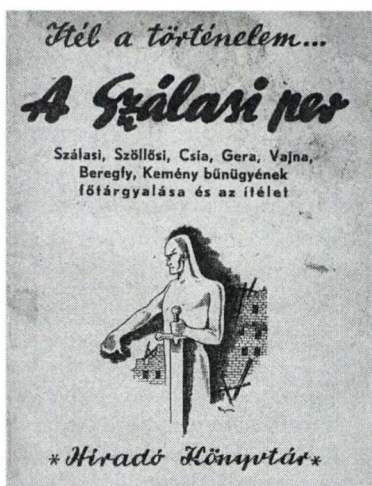
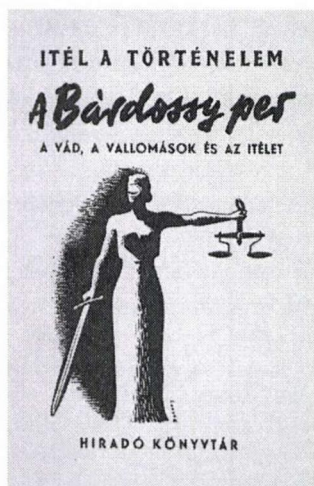
után más irányt vett a tárgyalás.³ Fontos még leszögezni, hogy bár ezek az események Magyarországon lényegében a későbbi, kommunista korszak kirakatpereit készítették elő (a Szálasi-per főbírája, Jankó Péter később a Rajk-per tárgyalása miatt vált híressé/hírhedtté), de persze itt annyiban nem beszélhetünk koncepciók perekről, hogy, bizonyára mondanunk sem kell, a vádak és az elkövetett bűnök nem politikai alapú kreálmányok voltak, hanem valódi, emberiség ellen elkövetett bűncselekmények. A sztálini alapú politikai színjátékperek másik sajátsága, a szigorú megrendezettség is jórészt hiányzott: a vádlottaknak nem kellett egy adott, többször elpróbált szöveget elmondaniuk, hanem elvileg szabadon érvelhettek és védekezhetek, még akkor is, ha a bíróság elnöke számos alkalommal beléjük fojtotta a szót.⁴

A tárgyalások könyvformájú változatai is jól szemléltetik szimbolikus funkciójukat. A Bárdossy-, az Imrédy- és a Szálasi-perek az *Ítélt a történelem* című sorozatban láttak napvilágot, az első kettő címlapján Justitia, az igazságszolgáltatást jelképező nőalak látható a szokásos kellékeivel: szemén kötést visel, baljában mérleget, jobb kezében pedig kardot tart. Ehhez képest árulkodó, hogy a Szálasi-per kötetének elején már némiképp más figurát láthatunk: egy, a lerombolt országot jelképező romhalmaz előtt szigorú tekintetű férfialak áll, bal kezében ő is kardot szorongat, jobbjaából viszont hiányzik a mérleg, helyette hüvelykujjával lefelé mutat. Az ábrázolás eltérő intonációjával jól példázza azt az attitűdöt, ami már az előző perekre is jellemző volt, ám itt vált a legnyilvánvalóbbá: a bekötött szemű, részrehajlás nélküli istenasszony helyére az egész nemzetet megtestesítő bosszúálló törvény kerül, amely a nyilvánvaló bizonyítékok (ezt szimbolizálnák a háttérben lévő romok) fényében egyértelmű ítéletet hoz. A könyvek maguk is kvázi drámakötetek,

³ Hannah ARENDT, *Eichmann Jeruzsálemben: Tudósítás a gonosz banalitásáról*, ford.: MESÉS Péter, POTÓ Attila, Bp., Osiris, 2001, 12–18.

⁴ A kommunista koncepciók perek színházias jellegéről lásd: P. MÜLLER Péter, *Drámaforma és nyilvánosság: A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádasi Péterig*, Bp., Argumentum, 1997, 24–25.

akarva-akartalanul bizonyos formai konvenciókat követnek: az elején felsorolják a „főszereplőket” és „szerepeiket”, majd egymás után következnek a jelenetek, szócsaták. Nagyon fontos, hogy a vádlottak, tanúk, bírák és vádlók/ügyvédek figuráihoz egy további szereplőcsoport is csatlakozik, időnként ugyanis maga a közönség is szereplővé válik, a kötetek folyamatosan rögzítik a hallgatóság soraiból felhangzó reakciókat (nevetést, háborgást, közbekiabálásokat stb.) is. Maga a közönség egyébként nagy számban zsidó túlélőkből állt, akiknek érdeklődése és közvetlen reakciója ebben a helyzetben érthető volt, ám több következménnyel is járt. Egyfelől a perek hatására elterjedt az a nézet, hogy az ítéletek tulajdonképpen a zsidóság bosszújának tekinthetők – ehhez az is hozzájárult, hogy a bírók és az ügyészek nagy része maga is zsidó származású volt (ennek oka viszonylag könnyen magyarázható azzal, hogy lényegében a zsidó népcsoport volt az egyetlen, aki a nácibarát rendszer idején nem kompromittálta magát). Másrészt pedig sokkal erőteljesebb volt a közvetlen visszacsatolás, a közönségreakciók szerepe, hiszen a hallgatóság paradox módon egyszerre volt a per sértettje és nézője, vagy a színjáték szereplője és közönsége.



A zajló perekkel párhuzamosan többen is reflektáltak az események teatralitására, hol ironikusan, hol pedig keményen bírálva a jelenséget. A Szálasi-per rádióközvetítésének hatására a *Magyar Nemzet* lapjain megjelent olvasói levél jogász szerzője például igen kritikusan mutatta be a tárgyalást. Szerinte a Szálasi-per menetében is sérti a jogrendet, a résztvevők pedig erős szereptévesztésben vannak: a vádló folyamatosan vádbeszédet tart (holott csak a per végén kellene), a bíró pedig a hallgatóság tetszéséért játszik, akárcsak valami primadonna. A levél írója szerint a legsúlyosabb következmény, hogy így „az igazságszolgáltatás teatralizálása” következik be, „amely [...] egyenesen nyilas propagandának számít”.⁵ Ugyanitt néhány nap múlva egy ironikus cikkben egyenesen a Szálasi-per közönségének tipológiáját vázolta fel egy újságíró. A szellemesen bemutatott négy nézőtípus (az állandóan közbeszóló, az „előadásra” azonnal és aktívan reagáló; az étkező, aki csakis és kizárólag a tárgyalás alatt hajlandó szendvicseit elfogyasztani; a „bérletes”, aki minden tárgyaláson ott van; valamint a folyton elkésző, „csak félórára benéző”) mintha csak egy színházi előadás nem éppen kulturált közönségét írná le.⁶

A legfurcsább, és talán alaposabb bemutatásra szorul, a perek értelmezésének az a vetülete, hogy a tudósítások nagy részében a tárgyalásokkal kapcsolatban nem a tragédia volt a legfőbb analógia, hanem két másik előadástípus: a kabaré, illetve a cirkusz. Például az újságíró és humorista Király Dezső (a *Szabad Száj* című vicclap későbbi szerkesztője) olyan, alapvetően nem tréfás sajtóorgániumokban is a kabarék és a komikus újságok stílusában írt a tárgyalásokról, mint amilyen a *Haladás* vagy a *Magyar Nemzet*. Király szövegeiben az a legérdekesebb, hogy azok egyes részei tipikusan viccstruktúrájúak: a perek tudósítását apró jelenetek szervezik, amelyeknek a végén leg-

⁵ *Az igazságszolgáltatás nem színház*, Magyar Nemzet, 1946. február 21., 3 (a cikk aláírója: „Egy jogász”).

⁶ HALÁSZ Alexandra, *A népbíróság közönsége*, Magyar Nemzet, 1946. február 24., 4.

többször valamilyen, főként szójátéokra épülő csattanó van. A Bárdossy-perrel kapcsolatban például kajánul jegyzi meg, hogy a volt miniszterelnök, miközben az iratokat tanulmányozta, szemüveget használt, vagyis ezek szerint távollátó. Ez Király szerint azért érdekes, mert miniszterelnökként „meglehetősen rövidlátó volt...”. Az egész cikke jellemző a gúnyos, vicces intonáció, sőt Király az Imrédy-tárgyalásról szólva egy, állítólag a hallgatóság soraiban hallott viccet, mi több, neoantiszemita, zsidó viccet is idéz: „– Mit szólsz hozzá? Ez az Imrédy eladta az országot a náciknak – mondotta az egyik neoantiszemita. Mire a másik habozás nélkül felelt: – Miért csodálkozol rajta? Egy ilyen zsidótól minden kitelik!” A szöveg Szálasit „nemzetfélrevezető”-nek és „gólemszerű pózokban tetszelgő, hígvelejűségét komikus titokzatossággal álcázó pojácá”-nak nevezi, Baky Lászlót pedig egyszerűen „útszéli haramiá”-nak, „kapcabetyár”-nak titulálja.⁷ Király beszámolója pár héttel később ugyanebben a stílusban folytatódott. Például ilyen mondatokat olvashatunk a tanúkihallgatásokról:

„Baky és Endre László állandóan egymásra hárítja a felelősséget. Szinte kínos, hogy milyen férfiatlanul viselkednek. Baky az Endre Lászlóra mondja, hogy hazaáruló gazember volt, Endre pedig Bakyról mondja, hogy ő volt a hazaáruló gazember. A hatóságok természetesen rossz néven veszik tőlük, hogy ilyen gyáván viselkednek és egymásra hárítják a felelősséget, pedig fenti kijelentéseikért igazán dicséretet érdemelnek. Végre egyszer mind a kettő igazat mondott. Érdekes egyébként, hogy Endre László még ma is státuszban lévő köztisztviselő. De nem kell nyugtalanodni. Majd felfüggesztik.”⁸

⁷ KIRÁLY Dezső, *Pillanatképek a nagy perről*, Haladás, 1945. november 7., 2 (kiemelés az eredetiben).

⁸ KIRÁLY Dezső, *Pillanatképek a nagy perről*, Haladás, 1945. november 24., 7 (kiemelések az eredetiben).

A majdani ítélet, a kivégzés megelőlegezése egyébként állandóan visszatérő elem a tudósításokban. A *Magyar Nemzet*ben ugyanebben az időszakban megjelent Szálasi a koncertpódiumon című írásában Király azt állítja a perről és a volt nemzetvezető viselkedéséről: „jobb, mint Hacsek és Sajó”, illetve egy helyütt Szálasisal kapcsolatban a következő hangzik el: „patológiás tömeggyilkos és elfuserált bohóc”.⁹

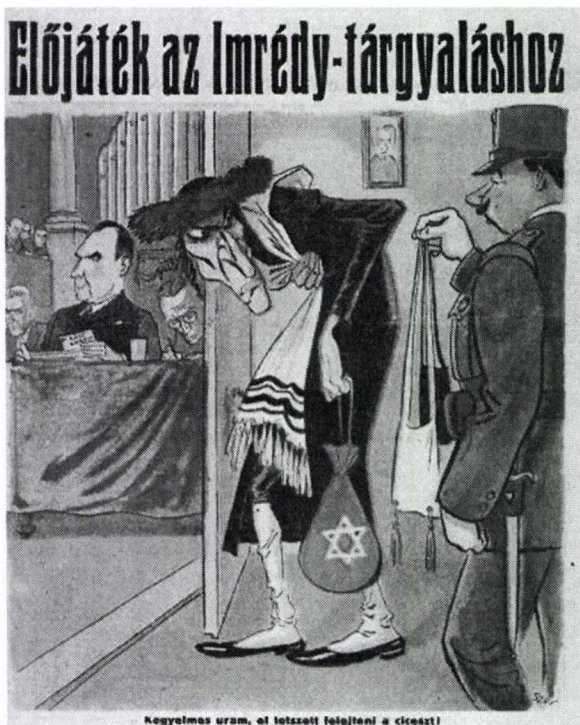
Az ironikus, szatirikus ábrázolásmód természetesen a kor szak vicclapjában, a *Ludas Matyi*ban volt a legerőteljesebb (a két másik humoros folyóirat, a *Szabad Száj* és a *Pesti Izé* kicsit később, 1946-tól kezdte működését). A *Ludas* egyértelműen a Kommunista Párthoz kötődött, nézeteiben jobbra annak eszméit képviselte¹⁰ Kezdetől fogva tudósított a háborús bűnösök elfogásáról, külföldi raboskodásukról, kritizálta hazahozataluk késlekedését, később pedig szinte minden számban szerepelt egy-két, a bűnösöket, tárgyalásaikat vagy a most is szabadlábon lévő nyilasokat bíráló karcolat, karikatúra. A lap nem egyszer mai szemmel meglehetősen különös módon viccelődött a háborús bűnösökkel. Imrédy kapcsán például folyamatosan zsidó származásával élcelődött. Például az egyik 1945 októberében megjelent számban egy karikatúrán a hajdani miniszterelnököt láthatjuk a börtöncellában ülve, mellette szülei állnak – anyja meglett polgárasszonyként, apja pedig tipikus öreg ortodox zsidófiguraként ábrázolódik. A képen az apa vádlón mutat fiára, a képaláíráson pedig ez olvasható: „Nem tisztelted apádat és anyádat, nem leszel hosszú életű e földön”.¹¹ A rajz mai szem-

⁹ KIRÁLY Dezső, *Szálasi a koncertpódiumon*, *Magyar Nemzet*, 1945. november 21., 2.

¹⁰ Erről bővebben lásd: Kovács Kristóf, *Reakczy Jósikától Kulák Kelemenig: Válogatás a Ludas Matyi 1945 és 1949 közötti bűnbak-karikatúráiból* = *Bűnbak minden időben: Bűnbakok a magyar és az egyetemes történelemben*, szerk. GYARMATI György, LENGVÁRI István, PÓK Attila, VONYÓ József, Pécs-Bp., Kronosz Kiadó, Magyar Történelmi Társulat, Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, 2013, 444–455.

¹¹ *Ludas Matyi*, 1945. október 21., 8.

mel legkülönlegesebb része Imrédy ábrázolása: a börtönpriscsen kucorgó egykori politikus arcvonásait kifejezetten „zsidó jelleggel” ruházta fel a grafikus, nagyjából úgy, ahogy annak idején a náci propagandalapok (például a *Der Stürmer*) a zsidókat megjelenítették: orra kampós, fülei nagyok és elállóak, tekintete sunyi. Talán még ennél is harsányabb a néhány héttel későbbi szám elején található, *Előjáték az Imrédy-tárgyaláshoz* címet viselő gúnyrajz. Itt azt a jelenetet láthatjuk, ahogy Imrédy éppen belépni készül a népbírósaági tárgyalás termébe. A kép sovány, hajlott hátú, kifejezetten ellenszenves arckifejezésű zsidó férfit ábrázol, aki hagyományos haszid öltözetet, prém szőrmekalapot, kaftánt, fehér harisnyát és lakkcipőt visel. A rajzhoz tartozó szöveget a tárgyalóterem őre mondja: „Kegyelmes uram, el



tetszett felejteti a ciceszt!” (azaz a zsidó imaköpeny rojtját).¹² Az Imrédy-perről szóló „tudósítás” pedig így indít:

„Imrédy frissen, mosolyogva jelent meg a tárgyalásán. Jobb zsebében Hitler Mein Kampfja, bal zsebében zsidó imakönyv. Amikor elfoglalta a helyét a vádlottak padján, kissé idegesen megnézi a naptárát: konstatálja, hogy 1945-öt mutat, mire a bal zsebébe nyúl”.¹³

Mint látható, a cikk nem használja ki azt a korábban említett, más lapok által rendre kiemelt gúnyforrást, hogy Imrédy saját bevallása szerint nem olvasta Hitler könyvét, ehelyett inkább a vádlottat a „köpönyegforgató zsidó” sztereotípiájával ruházza fel. A magyar antiszemita zsidóábrázolásokban a 19. századtól már nem az ortodox, hanem az asszimilált zsidó számított a legnagyobb ellenségnek: a korabeli karikatúrák gyakran mutatták be a zsidó figurákat olyanként, mint akik öltözetükkel, viselkedésükkel megpróbálnak ugyan beilleszkedni a „valódi” magyarok közé, de bizonyos testi jegyeik (például orruk vagy görbe, lúdtalpas lábuk), valamint „zsidós” (értsd: pénzhajhász, összeesküvő stb.) jellemvonásaik révén óhatatlanul kilógnak, mintegy parodisztikussá válnak.¹⁴ Talán még az sem túl merész párhuzam, ha Imrédy ilyenén beállításában a leghíresebb náci propagandafilmmel a *Jud Süss*-szel vonunk párhuzamot, hiszen abban is a „beszivárgó zsidó” számított a legnagyobb ellenségnek. Süss csak a film elején, valamint a végén, a kivégzési jelenetben visel tradicionális zsidó ruhát, egyébként legfőbb fegyvere a rejtőzés, a háttérből való irányítás, a köpönyegforgatás: beszivárog az amúgy jól működő Württembergbe, és tönkreteszi azt,

¹² Ludas Matyi, 1945. november 11., 1.

¹³ Ludas Matyi, 1945. november 18., 1.

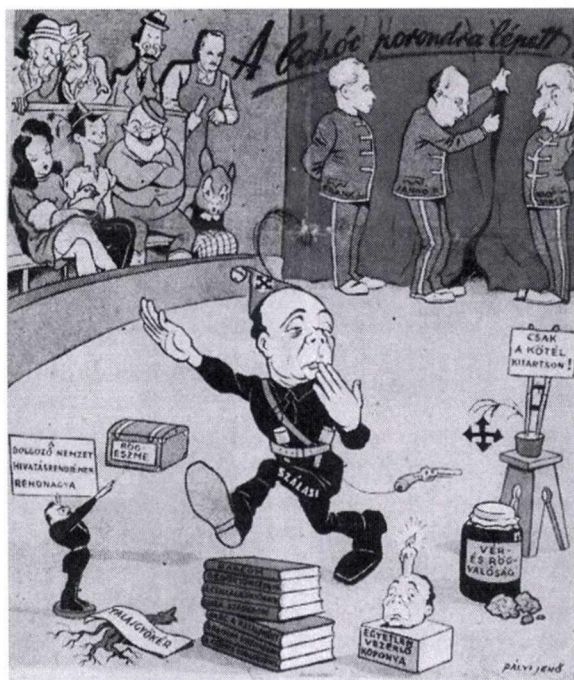
¹⁴ Erről bővebben lásd: Vörös Kati, *Judapesti Buleváron: A „zsidó” fogalmi konstrukciója és vizuális reprezentációja a magyar élclapokban a 19. század második felében*, Médiakutató, 2003 tavasz, http://www.mediakutato.hu/cikk/2003_01_tavasz/02_judapesti_bulevaron (letöltve: 2018. június 23.)

ármánykodása (amelyben legfőbb segítője, az ortodox zsidó öltözetet viselő titkára, Lévy) révén nyomorba és anarchiába süllyesztené az államot, ha az utolsó pillanatban nem állítanák meg a „valódi német szellem” képviselői. Imrédy vicclapábrázolásában időnként az ördögi vonások is megjelennek, amelyek a zsidó attribútumokkal keverednek: ilyen például az egyik októberi szám *Gaz-embertragédiája* című karikatúrája, ahol Szálasi testesíti meg Ádámot, felesége, Lutz Gizella Évát, Imrédy pedig kampós orral, hegyes fülekkel, gonoszul vigyorogva Lucifert.¹⁵ A zsidó-ördög párhuzam már a középkortól fogva szintén jellegzetes antiszemita toposz volt.¹⁶ Hangsúlyozom, nem azt állítom, hogy a *Ludas Matyi* humoristái és rajzolói a *Jud Süß* szellemében jelenítették meg Imrédyt, inkább csak bizonyos bevett, a korábbi korszakból származó megoldások és ábrázolásmódok továbbéléséről lehetett szó, amelyek azonban óhatatlanul bizonyos sztereotípiákat is továbbvittek (ezt támaszthatja alá a korábban említett Király Dezső-cikkben idézett neoantiszemita vicc is).

A Szálasi-perrel kapcsolatban a vicclap a többi újsághoz hasonló tónusban tudósított, amennyiben itt is elsősorban a tárgyalásszínpadiaságán és a vádlott nevetségességén élcelődtek. A per kezdetéről például a *Ludas Matyi* címlapján egész oldalas karikatúrában emlékeztek meg, amelynek címe is árulkodó: *A bohóc porondra lépett*. A képen cirkuszi jelenet látható, a három porondmester a per három fontos szereplője: Jankó Péter, bírósági tanácselnök, Nagy Vince politikai ügyész és Frank László népügyész, a közönség soraiban a vicclap állandóan visszatérő figurái (Ludas Matyi és lúdja, Kuksi, a csacsi stb.) ülnek, a főszereplő, Szálasi pedig fekete egyenruhában masíroz, arca olyannyira kipirosítva, hogy már nevetségés, fején pedig nyilaskeresztes bohócsipka. Körülötte a porondon a hajdani nemzetvezető beszédeiből ismert fordulatok képi ábrázolásai láthatók: egy dunsztosüvegben vér, mellette a „rög-

¹⁵ *Ludas Matyi*, 1945. október 14., 5.

¹⁶ Vö.: Vörös, i. m.



valóság”, Szálasi fejének szobra mint gyertyatartó, alatta a felirat: „Egyetlen vezérő koponya”; egy ládában pedig a „Rög-eszme”.¹⁷ Ugyanebben a számban pár oldallal később a lap egy jellegzetes, visszatérő figurája, a szókimondó népi hős, Taszajtó Nagy Gergely is beszámol a tárgyalásról, bár az „előadás nagy sikere miatt” nehezen jut be: „Kértem jegyet, nem attak” – mondja a maga ízes, álnépies stílusában –, „aszonták, táblás ház lesz, elvitték mind elővételbe, nagy szubrett Pesten a Ferenc [mármint Szálasi – K. T.], a Zoro és Hurun se röhögtek annyit”.¹⁸

¹⁷ Ludas Matyi, 1946. február 10., 1.

¹⁸ Taszajtó Nagy Gergely esete Szálasi Ferencsel, Ludas Matyi, 1946. február 10., 4. Zoro és Huru (eredetileg Fy és Bi) egy korabeli sikeres dán vígjátéksorozat

Nem is az a furcsa, hogy a *Ludas Matyi* a Szálasi-pert humoros bohóctréfaaként mutatta be, hanem az, hogy, amint láttuk, más, alapvetően nem komikus sajtóorgánumokra is jellemző volt ez az attitűd. A perek színpadiasságát és nevetségességét többen kritizálták. Az egykori mauthauseni rab, a *Magyar Nemzet* publicistája, Parragi György például 1946 februárjában így írt a perről:

„A magyar történelem leghitványabb árulója, a legborzalmasabb vérfürdők rendezője, amely kitörölhetetlen Káin-bélyeget égetett egy aljas kor homlokára, a legnagyobb nemzeti tömegsír megteremtője, százezrek és milliók boldogtalanságának és nyomorúságának okozója így lesz a mostani főtárgyalási vezetés átalakító, maszkírozó-művészete folytán egy alantas commedia dell'arte hibbant agyú, széllelbélt Harlequinje, akinek magatartása, kiszólásai már nem is fogcsikorgató, egészséges gyűlöletet, természetes megtorlási vágyat váltanak ki a nézőkből, hanem derűs mosolyt, vagy harsány kacagást, minden esti vacsora utáni szórakozást”.¹⁹

Jól látható, hogy Parragi reflektáltabban viszonyul a perhez, vagy inkább úgy fogalmazhatnánk, észreveszi, mennyire átalakítja, komikussá teszi a tárgyalás megrendezettsége Szálasi figuráját. Ez pedig veszélyes, hiszen éppen a társadalom természetes, „egészséges gyűlöletét”, jogos ressentiment-igényét tompítja.

Számos példát lehetne felhozni még az ilyesfajta, a háborús főbűnösök kicsinyes, nevetséges voltát bemutató leírásoknak, amelyek sokszor nemcsak magukra az elkövetőkre, hanem családtagjaikra (legtöbbször feleségeikre) is kiterjedtek. A legtöbb elfogott magyar főbűnös tehát kisszerű figuraként jelent meg a

főszereplői voltak.

¹⁹ PARRAGI György, *Tettek és szavak a Szálasi-perben*, Magyar Nemzet, 1946. február 20., 1.

korabeli publikus ábrázolásokban, gengszterekként, tehetségtelen bohócokként, akiket részint a német befolyás, részben pedig a korábbi rendszer felelőtlen politikája segített hatalomra. Nem kizárt, hogy e lekicsinylő attitűd éppen azért válhatott ennyire uralkodóvá, hogy még véletlenül se démonizálódhassanak e figurák, és az elsősorban Szálasi körül élő kultusz ne élhessen tovább. A háborús bűnösökkel kapcsolatban nemcsak nálunk, hanem a nürnbergi perek során is állandóan előkerült a „halálban való megdicsőülés”, az esetleges mártírszerep problematikája, amelyet mindenképpen el akartak kerülni. Nem véletlenül jött például kapóra Göring öngyilkossága – mint ismeretes, a náci vezetőt kötél általi halálra ítélte a bíróság, ő azonban, az akasztófát elkerülendő, megmérgezte magát. Az eset után a *Magyar Nemzet* is leköszölte Jackson bírónak, az amerikai törvényszék fővádlójának nyilatkozatát:

„Göring öngyilkossága megsemmisítette a náci hősiesség, sztoicizmus és mélységes meggyőződés mítoszáét. Göring volt az egyetlen, aki körül mártírmítosz fejlődhetett volna ki. A bitófa szolgáltathatta volna számára a leghatásosabb módot arra, hogy meggyőződésének mélységével és az általa képviselt ügy érdekében kifejtett önzetlenségével befolyást gyakoroljon a vele rokonszenvezőkre. Őszintén szólva, tartottam is ettől. Belőle azonban hiányzott a jellem”.²⁰

A magyar bűnösök és különösen Szálasi esetében már csak azért is lehetett (nem feltétlenül tudatos) kapcsolat a korábbi kultusz és a mostani komikus – és így alapvetően kultuszellenes – megjelenítésmód között, mert Szálasi kultikus státuszának kialakulása nagyban összefüggött a nyilas politikus 1930-as évek végén bekövetkezett bebörtönzésével. A fegyházban töltött évek

²⁰ Göring öngyilkossága megsemmisítette a náci hősiesség mítoszáét, *Magyar Nemzet*, 1946. október 18., 3.

alatt és a szabadulás során ugyanis Szálasihoz olyan mártírszerűen kapcsolódott, amely magában egyesítette a keresztény, messianisztikus vértanúságot, valamint az erőt és az önfeláldozást szolgáló katonai, hősiesség jelképiséget. Erre épült a Nyilaskeresztes Párt később szlogenné vált jelmondata: „Nagypéntek nélkül nincs feltámadás”, amelyet az 1938. október 4-én, Ferenc napon bebörtönzött vezér tiszteletére rendezett „rabvacsorán” a terem falára, Szálasi arcképe alá írtak.²¹ A Szálasi-kultusszal párhuzamosan a baloldali orgánumban megindult az ellenkultusz is. Sokszor igyekeztek nevetségessé tenni a népvézért és törekvéseit, leginkább Szálasi nyakatekert szóalkotásait gúnyolták.²² Például a *Népszavában* az 1940-es évek elején gyakorlatilag folyamatosan cikkeztek Szálasiról és pártjáról, valamint a hozzájuk kapcsolódó lapok stílusáról. Ezek az írások jórészt kifejezetten ironikus hangnemet ütöttek meg, leggyakrabban a nyilas beszédek és szövegek jellegzetes körmondatait, képzavarait, értelmetlen megfogalmazásait gúnyolták. Vissza-visszatérő cikknek számított ekkoriban, hogy idézték valamelyik nyilas sajtóorgánumot, és rámutattak a patetikus retorika mögötti semmitmondásra vagy értelemzavarokra (olyan is előfordult, hogy a *Népszava* „álrejtvényt” hirdetett: a *Magyarság* című hungarista sajtóorgánum egyik mondatának értelmezéséhez vártak olvasói megfejtéseket).²³ Szálasi gyakran saját beszédeiből vett gúnynevekkel illették (neveztek például Vezérő Akaratnak, és rendszeresen gúnyolódtak a Vezér „bűvölő baziliskusztekinetén”), és visszatérő cikktípusnak számított a Szálasi-szónoklatok „elemzése”, a nyilasvezér patetikus értelmetlenségein való gúnyolódás.²⁴ 1943 végén pedig már

²¹ PAKSA, i. m., 90.

²² Uo., 210.

²³ *Rejtvénypályázat*, *Népszava*, 1942. január 13., 6. A mondat, amely valóban teljesen értelmetlen és hemzseg a képzavaroktól, egy színkritikából származik, és így hangzik: „Ez a darabja magasra ívelő pályának nem határátkö, de világitó fáklya, amelynek fénye sokkal mélyebbre hat, semhogy észre ne vennénk a megvilágított dolgokat.”

²⁴ Olyan hangzatos, általában Szálasi beszédeiből vett címekkel jelentek meg

külön rovat, a *Nyilas Tükör* foglalkozott a párttal és a nyilasok különféle, a cikkek szerint teljesen nevetséges megnyilvánulásával. A *Népszavában* visszatérő „slágertémának” számítottak a nyilasok, megítélésük pedig meglehetősen visszás volt: általában gátlástalan gengszterekként mutatták be őket, ám emellett végig jellemző volt rájuk valamiféle kisszerűség,²⁵ nevetségesség, sőt, a pártot nagyon gyakran kifejezetten elmebetegek gyülekezeteként, vezetőjét pedig afféle „főbolondként” állították be. Önmagában beszédes (és utólag visszatekintve sokat elárul a korszakról), hogy a *Népszava* még közvetlenül a német megszállás és a lap betiltása előtti hetekben is tréfálgozott Szálasiival. Egy március eleji szöveg például Rotterdami Erasmus (vagy a cikk írójának állítása szerint, ahogy a hungaristák mondanák: Rotterdami Rézmán) *A balgaság dicsérete* című művéből kiindulva azt fejtegette, hogy Szálasi a legutóbbi nyilas nagygyűlésen valamiféle „szuper-Rézmánná” alakult át, és meghirdette az „elmebaj dicséretét”. A szerző Szálasi egyik jellegzetesen patetikus kijelentésén ironizált, amelyben a hungarisa vezető kinyilvánította, hogy eddig sokan bolondnak tartották a nyilasokat, „de olyan világot élünk, ahol a bolondoknak mindig igazuk van”. Ebből kiindulva a *Népszava* cikke részint Szálasi személyét figurázta ki, részben pedig azt a politikai rendszert, ahol ilyen kijelentések is legitimitást nyerhettek. A cikk végének analógiája jól mutatja a kultuszellenes ironiát: a „18. század elején” – írja a szerző – „a londoni polgárok kedvelt szórakozása volt, hogy felkeresték az elmeógyógyintézeteket, ahol két penny ellenében »tréfálgozhat-

ezen a cikkeken, mint például: *Dzsisngisz kán névjegye és a víz erkölce avagy a „Vezértestvér” beszélt*, *Népszava*, 1943. június 27., 5.; *A folyékony tér faja és a szellemi magdugóba tört fog*, *Népszava*, 1943. július 4., 5.; *Az ösköd és a csizmatalp*, *Népszava*, 1943. december 21., 7.

²⁵ Egy 1940-es tudósításban például a cikk írója egy nyilas képzőművészeti kiállításról tudósítva szellemesen pellengérezte ki a szélsőjobbaldali „művészet” giccsességét, valamint azt, hogy ábrázolásmódjára ugyanaz az értelmetlenség, képzavar jellemző, mint a nyilas retorikára (és nyilván a politikára is). Vö.: *Az internált virágvázája*, *Zarah Leander, ezerpengős kép, pálinkáspoharak*, Szálasi olajban, *Népszava*, 1940. december 10., 6.

tak a bolondokkal». Azóta haladt a világ: *a szuperrézmánok tré-fálkognak az épelméjűekkel*. Meghirdetik az elmebaj dicséretét, a téboly evangéliumát”.²⁶

Vagyis a perek körüli diskurzus, a főbűnösök komikus megjelenítése több forrásból táplálkozhatott. Egyfelől, ahogy az Imrédy zsidóságát kiemelő vicceknél láthattuk, bizonyos esetekben a korábbi bevett ábrázolásmódok a megváltozott közegben is tovább működtek, ugyanúgy poénforrásnak számíthattak. Másfelől a korábbi kultuszellenes attitűd továbbélésének tekinthetjük, valamint, ezzel összefüggésben, értelmezhetjük úgy is, mint egyfajta, a közelmúlttal szembeni ösztönös reakciót arra, hogy a vezetők kultikus státusza, illetve mártírszerepe ne érvényesülhessen. A korszakban megjelent náciizmussal foglalkozó karikatúra- és viccgyűjtemények is e célt szolgálhatták: 1945-ben Magyarországon is kiadták Borisz Jefimov karikatúragyűjteményét,²⁷ illetve ugyanebben az évben látott napvilágot a *Ne vessünk Hitleréken* című hazai viccgyűjtemény is. Utóbbinak a mi szempontunkból külön érdekessége az, hogy az általában Hitlert, Göringet és a náci vezetés többi tagját kifaragó történeteken kívül néhány magyar vonatkozású vicc is szerepel benne, sőt, *Egy kis nyilas téboly* alcímmel részleteket olvashatunk Kemény Gábor hajdani nyilas külügyminiszter első fontosabb szónoklatából, amely tele van a korábban már bemutatott, a *Népszava* által hajdan előszeretettel kifaragóztott ömlengésekkel és képzavarokkal. Az idézetgyűjtemény előtt a következő kommentár olvasható: „Ez a beszéd, amely első külpolitikai exozéja volt, iskolapéldája annak, milyen zagyvaságokat mondhat felelős helyről egy külügyminiszter, ha több, mint degenerált, ha elmebeteg...”²⁸

Azaz Imrédy, Szálasi és a többiek nem a Hannah Arendt által később definiált „banális gonosz” megtestesülései lettek,

²⁶ Az *elmebaj dicsérete*, *Népszava*, 1944. január 14., 1 (kiemelés az eredetiben).

²⁷ Boris JEFIMOV, *Hitler-banda: Háborús karikatúrák 1942–43*, Bp., Atheneum, 1945.

²⁸ *Ne vessünk Hitleréken: Antifasiszta viccek gyűjteménye*, szerk. PALÁSTI László, STELLA Adorján, Bp., Müller Károly Könyvkiadó, 1945, 39.

inkább a „nevetséges gonoszéi”, afféle chaplini „diktátorok”. Azonban e relativizálás és a perek erőteljes teatralizálása óhatatlanul azzal a következménnyel is járt, hogy maguk az események többé-kevésbé elvesztették kívánt szimbolikus jelentőségüket, nem váltak a „nemzet tragédiájának utolsó felvonásával”, hanem csupán komikus (és ahogy a Szálasi-per elhúzódását és színpadiassá válását kritizáló Parragi állította: unalmas) ceremóniaként funkcionáltak. Emellett a főbűnösök ilyen beállítással a publikus közbeszéd valamiféle távolító gesztust tett: az elítéltek a saját zsebükre dolgozó rablókként vagy a németek által dróton rángatott félkegyelmű tömeggyilkosokként jelentek meg, s így a közember felelőssége nem tematizálódott. Ehhez járult az is, hogy a sajtó meglehetősen gyakran cikkezett a ranglétrán lejjebb lévő nyilas gyilkosok elfogásáról, sokszor igen radikálisan, horrorisztikusan írt tetteikről, ám ezen elkövetők esetében leginkább az állatiasság, a patológus örület, a szadizmus jelenítődött meg, azaz esetükben is könnyű lehetett a figurák átlagembertől való eltávolítása.

Összefoglalva tehát, Szálasi és a többi háborús bűnös perének teatralizálása, valamint az, hogy ezen „előadások” hangneme egy idő után a fennkölt tragikumból a komikumba, mi több a kabaréba ment át, olyan gesztusként értelmezhető, amely által a közösség megpróbálta eltávolítani magától a közelmúltat, az atrocitásokat elkövető bűnösöket pedig igyekezett kirekeszteni. A szimbolikus tárgyalások ilyen publikus reprezentációja lehetővé tette, hogy a perek, a „darabok” szélesebb értelemben vett közönsége ténylegesen olyan néző legyen csak, akinek nincs köze az elkövetőkhöz. Mindez persze sokféle következménnyel járt, többek között a főtárgyalások komolyságának, valódi szimbolikus funkciójának eltűnésével, a nemzeti lelkiismeretvizsgálat elmaradásával. Így aztán a nagy nemzeti színjátékból komikus attrakció lett, amelynek emléke a köznyelvben jórészt csak egy gúnyos szólásban maradt fenn: „esélytelen, mint Szálasi a népbíráson”.

A realizmus mint politikai direktíva

„A realista színház az egy szó.”¹

A tudományok szovjetizálásának megértése az elmúlt évek tudománytörténeti kutatásainak jelentős kihívása. A művészetek szovjetizálása nem különben. A realista színházról szóló nagyobb tanulmányom vázát az olvasók elé tárva azt vizsgálom, miképpen lehet szocialista realizmust építeni a realista színház alapjaira – egy hároméves terv keretében.²

Induljunk onnan, mekkora teret betöltő fogalommmá vált a színházi gyakorlat leírásakor a realizmus szó.³ A realizmus az elmúlt százötven évben a valóságkonstruálás folyamatát jelöli azzal a jelentéstöbblettel, hogy a színházi kommunikációban a nyelvi állítás mellett a testi tapasztalat is befolyásolja az általános érzékelést. A színházi realizmus éppen ezért a történetírás jolly jokere és mumusa, hiszen abban a művészeti, társadalmi gyakorlatban, mely a jelenidejű valóságélményeken keresztül fogalmaz meg kiterjesztettebb tér- és időélményű állításokat,

¹ MAJOR Tamás, Jegyzőkönyv a Nemzeti Színház társulati üléséről, Budapest, 1948. augusztus 23. In: DANCs Istvánné (szerk.), *Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium iratai, 1946–1949*. Budapest, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 1990. 373.

² A tanulmány első változata elhangzott a Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán 2018. április 20–21-én tartott *Színházi politika # politikai színház* című színháztudományi konferencia nyitóelőadásaként, s átdolgozott formában megjelent a *Jelenkor* 2018. júniusi számában.

³ Marvin Carlson könyvében például csak jelzős szerkezetben írja le a szót, s legalább három tucat jelzővel pontosítja a realizmus fogalmát. *Theatre is More Beautiful Than War*, Iowa, UIP, 2009.

szokatlanul erős és állandó befogadói konszenzust kell működtetnie. Ennek része, hogy elfogadjuk: a valóság fogalma feltételezi, hogy létezik egy észlelhető és egy nem észlelhető realitás, s ennek az észlelhető felülete a színházban látszik a legjobban.

A realizmus viszonyokat állít és vizsgál, s akár emberek közötti, akár osztályok közötti, akár történeti korszakok közötti kapcsolatok kerülnek előtérbe, a vizsgálat metodikája jobbára lélektani. Boris Groys provokatív realizmusfogalmától inspirálódva használjuk azt a felismerést,⁴ mely szerint a romantika utáni realizmus nem más, mint lélektani realizmus, hiszen a valóságot nem tudományos kutatások mércéjével mérjük, hanem a hőstre nehezedő elnyomó erőként értjük, s a valóság leírása a lélektani események meg- és átélésével végezhető el.⁵

Írásom tehát azt a paradoxont állítja fel, hogy míg a realista irodalom Flaubert-től Dosztojevszkijig, Ibsentől Csehovig az észlelhető valóságot (el)bukásként jeleníti meg, addig a szocialista realizmus ugyanezzel a gyakorlattal, a 19. századi realizmus eszközeivel a sikert, a felemelkedést és osztályelvű kiteljesedést szándékszik közvetíteni. A fogalom általános használatát vizsgáljuk most tehát a magyar színházi kommunikációban az államosítás eseményeitől kezdve, arra fókuszálva, miként válik éppen a realizmus politikai direktívává.

A realizmus általános ideológiai jelentéstartománya

1949-ben, a frissiben államosított színházi szcénában a realizmus, harsányság, naturalizmus, formalizmus, teátralizmus szavak az alakuló új nyelv ideológiai alapját képezik. A korai

⁴ Boris GROYS, *Towards New realism*, <http://www.e-flux.com/journal/77/77109/towards-the-new-realism/> . letöltés: 2018.04.05.

⁵ A színházesztétikánkat alapjaiban meghatározó fiatal Lukács György nem véletlenül rajongott a 19. századi francia nagyregényekért, melyek reménytelen konfliktusok veszteseként, lélektani folyamatok és viszonyok rendszerében mutatta meg a hősöket körülölelő, valóságnak észlelt és nevezett fikciót.

években viták sorozata formálta erőssé a kezdetben bizonytalan fogalmakat, s kulturális szokásrendünk ekként preskriptív és kizárólagos diskurzusmintaként hordozza a szavakat, melyek állandó jelzőként önálló életet élve szaporítják a realizmusról, a valóságról, a hitelességről, az igazságról hangoztatott színház-történeti közhelyeket.

Ezeknek a szavaknak a jelentéstartományát a reflexió nélküli használat elmosta, ezért a fenti tézist nézzük újra: a realizmus viszonyokat feltételez, s azokat akár társadalmi, akár történeti összefüggéseiben vizsgálja, mindig a lélektan kérdéseit követi, melynek dramatikus megjelenítése nem a dehumanizálás, hanem a depszichologizálás. Ezt az utat járja a Bauhauson kívül a szovjet klasszikus avantgárd, s éppen ennek a mintának az elvetése, sőt üldözése mutatja az ideológiai direktívák elsődlegességét a totalitárius rendszerekben: az avantgárd színház depszichologizáló eseményei a művészet és a valóság rendjét közelítik egymáshoz, de a befogadói tradíciókban ez sem az üzenet, sem a minta közvetítésére nem alkalmas, így agitációs és propaganda célokra használhatatlan. A realista színház szocialista változatának igénye az államosítással egyidőben jelenik meg.

Magyarországon az ideológiai felületet az 1949-ben létrehozott Színház- és Filmművészeti Szövetség gyártja, melynek konferenciái, ankétjai nyilvános vitákban tematizálják a szocialista realista színházi munkát. A Szövetség naplóját nézve havonta több tucat vita, konferencia, Sztanyiszlavszkij-kör, fórum stb. terjeszti a megbeszélés formájába csomagolt ideológiát. Ezek a viták leginkább a szakmai pozíciókért, a túlélésért vívott harcok dokumentumdrámaiként ismertek,⁶ pedig a megszegyenítések és önkritikák nyilvános eseményén túl megalapozzák a szocialista realista színházi gyakorlat nyelvi-ideológiai bázisát is. Nyelvet teremteni a háború utáni tapasztalatnak – ez az ankétok tényleges dolga, ezért a második világháború utáni realizmus-

⁶ Kiss Gabriella, Katona József Színház: *Notóriusok*, 2007–2013. <http://www.philther.hu/link/play/notoriusok/section/>. Letöltés dátuma: 2018.06.06.

vitákat nyelvi állításként, egyben a kommunista párt ideológiai harcaként is megközelíthetjük. Az ankétokon legalább négy nyelvi stílus különböztethető meg: a pragmatikus, az ideologikus, az elemző és a forradalmár. Ezt a négy megszólaló hangot azonosítva, Gellért Endre, Gáspár Margit, Hont Ferenc, Major Tamás mondatait elemezve követem a Nemzeti, az Operett és a Színház- és Filmművészeti Főiskola direktívagyártóit. Az ő nyelvi formációikat elemezve jutok el a realizmusalakzatokhoz, az államosítás utáni színházi beszéd jelentéséhez.

Az ideológus Gáspár – a realizmus mint világnézet

Gáspár Margit 1949-től az Operettszínház igazgatója, majd a Főiskola operett tanszakát vezeti.⁷ Az operett ideológiai pozicionálására történeti-elemző könyvet ír,⁸ s nagyszabású ismeretterjesztő turnéba kezd az országban. Az operett műfajának megtartása érdekében újrapozicionálja a róla folyó beszédet. Gáspár filozófiai apparátusa Simone de Beauvoir és a francia egzisztencializmus tézisein csiszolódott,⁹ innen, s nem a tudományos szocializmus felől indulva válik érthetővé a valóság színházi reprezentációjának gyakorlata.

Gáspár két tézist fektet le: az egyik, hogy az operett realizmusa az ókori Egyiptomhoz köthető,¹⁰ ekként természetesen időben és térben is messzire távolítja a polgárság giccskultúrájától a műfajt. A másik tézis (kicsit homályosan, de) azt állítja: kiemelkedő rendezők és színészek az operettet is szocialista realistává tudják tenni. Ezzel ugyanakkor azt is sugallja, hogy a szocialista realizmus alkotástechnika, nem ideológia. Gáspár a

⁷ A főiskolai megbízás az 1950–51-es évről (heti négy órára): PIM–OSzMI Iratár, Gáspár Margit hagyaték.

⁸ SZEMERE Anna, *A sematizmus „vívómánya”: a szocialista realista operett*, Zenetudományi Dolgozatok, 1979. 148.

⁹ OSzMI, kéziratár, Gáspár Margit hagyaték, 229/1994. 1. doboz

¹⁰ GÁSPÁR Margit, *Operett*, Budapest, Népszava, 1949. 4.

Szovjetunió gyakorlatával példálózik és felszólítja a zeneszerzőket, hogy írjanak, a rendezőket, hogy rendezzenek, miként Sztanyiszlavszkij és Nyemirovics-Dancsenko és Vahtangov teszi. Ehhez Gáspár meg is kapja a párt és kollégái támogatását: Marton Endre, Nádasdy Kálmán, Székely György rendeznek nála. Ezt az interpretációt nemcsak a párt kulturális és politikai vezetése fogadja el, de a teljes magyar színháztörténetírás ezekre a szocialista-realista premisszákra épül.¹¹

Gáspár ideológiai feladatot vállal, ekként írja is, hogy „[a] mimus színház realista színház volt a szó legigazibb értelmében.”¹² Realista, mert ez a „valóság helyes meglátása és lényegének ábrázolása, tipikus alakokon, tipikus helyzeteken keresztül”.¹³ A tizennégy oldalas kis brosúrában a realista, forradalmi, népi jelzők hármasa uralja a mondatokat, de nem fedik el a kérdést: miként lehet ennyire, Gombrowicz-csal szólva, „idióta” az operett egésze. Miképpen fordulhatott elő, hogy az operett „a legrégebbi reális művészetből a legirrealisabb giccsé vedlett át.” Gáspár gazdaságelméleti meglátása szerint emögött a tőkés társadalom eladható portékákat kereső szórakoztatóipari szándéka áll. Gáspár Lukács György giccs-elméletét használva kifejti,¹⁴ hogy az operett éppen a hazugság modellezése miatt válik giccsé. A negyvenes években „irredenta közhelyek” és „olcsó operett-hülyéskedések” erodálják a műfajt, de az operett a valóság észlelésében realista, mimetikus technikájában szatirikus, előadásmódjában optimista,¹⁵ így meg tud újulni. Az elemzésből következően az operett dramaturgiája állandó, csak tematikai hülyéskedések tolják a kapitalista és feudális giccs felé,¹⁶ így értjük: a szocialista realista tematika is belefér.

¹¹ HONT Ferenc (főszerk.), *A színház világtörténete*, Budapest, Gondolat, 1972.

¹² GÁSPÁR, *Operett*, 4.

¹³ GÁSPÁR, *Operett*, 5.

¹⁴ LUKÁCS György, Adalékok a magyar elefántcsont-torony történetéhez. In Uő, *Új magyar kultúráért*, Budapest, Szikra, 1948. 207–234.

¹⁵ GÁSPÁR, *Operett*, 5.

¹⁶ GÁSPÁR, *Operett*, 9.

1949. augusztus 1-jén államosítják az Operettet, Strausst, Kálmán Imrét, Offenbachot, Dunajevszkijt játszanak az első évadban. S talán akkor is hallható volt, hogy Gáspár Margit milyen nagyszabású elméleti apparátussal támogatta az operett újjáépítését. Székely György, 1949-ben még az Operettben beosztott rendező (később a színháztörténetírás doyenje) vitte tovább a szocialista realista színház népi hagyományainak kutatását,¹⁷ s a magyar színháztörténetírás máig hordozza állításaik nyelvi sablonjait.

Az elemző Gellért – a realizmus mint nyelv

Gáspár Margit felteszi a kérdést, vajon realista színházi mozzanatnak tekinthető-e a bányában dalra fakadó munkás jelene. ¹⁸ A válasza természetesen az, hogy igen, azonban nézzük, miféle ideológiai támaszt kap kérdéséhez. A válasz többszörös áttétellel végül is Kínából érkezik. Gellért Endre 1949-ben Kínában tanulmányúton jár, és rádöbben, hogy sem a nyelvi értése, sem a kulturális tudása nincs meg az ottani előadások követéséhez. Kínáról lévén szó, nyugodtan nem értheti. A kínai színház olyan Gellértnek, mint a zenés színház: annyira más, hogy el kell fogadja annak öndefinícióját. Ha ez a kínai realizmus, akkor a bányában dalra fakadó munkás is lehet realista, amennyiben a színpadi valóságot ekként konstruálják.

Gellért sokat ír, sok konferencia-előadást tart, különösen erős viszonya van a magyar nyelvhez, így felismeri: a szovjetizálás, a szovjet minta követése nehézkes lehet, hiszen az orosz nyelvet kevesen értik, s az értetlenségből következő színházi pontatlanság improvizációkhoz vezethet. Gellért kifejti, hogy Sztanyiszlavszkij magyar nyelvre fordított módszerét konstruálva látják egyáltalán valamilyennek a szocialista realizmust, s rádöbben, hogy a realista játék nem feltétlen szocia-

¹⁷ SZÉKELY György, *A színháztörténet világa*, Budapest, Gondolat, 1986.

¹⁸ MOL 276.f. 65.cs./335

lista realista (ő maga nem is használja e fogalmat). Azt írja ezekben az években, hogy „jó művészeink, ha nem is tudatosan, már a felszabadulás előtt is a realista színjátszás elvei szerint alkottak.”¹⁹ Gellért eljut az orosz nyelvi befolyás felismeréséig, s míg Gáspár új magyar operettek, Gellért új magyar drámák megíratását szorgalmazza a szocialista realista színház alapjainak lerakásához.²⁰

Gellért persze felismeri, hogy miközben a színházi dialektika koncepciójának kidolgozása és az új ábrázolási technika létrehozása az államosított színház feladata, a második háború utáni némaság megtörésében csak a szovjetektől érkezhetsz minta, mivel a határok a nyugati kulturális transfert is lezárják. Gellért nem engedi elfelejteni: a megszállt területeken a nyelv is megszállt lett. Nem egyszerűen a kötelező szovjet darabok miatt, abból nem is volt annyira sok, hanem a szovjet katonai jelenlétre folyamatosan emlékeztető orosz nyelvi jelenlét miatt. Mondjuk ki hangosan azt a mondatot, hogy „sikerrel játszották Scserbakov darabját”, vagy írjuk le hallás után, hogy „Sztanyiszlavszkij Nyimirivics Dancsenkó, Zdinecsko, Pudovkin, Csisarelli, Dikij, Cserkaszov, Andrejev, Marackaja”,²¹ akkor észleljük azt az újfajta nyelvi szint, mely belép a hangzóállományunkon át a gondolkodásunkba. A széttört nyelv, a szétesett ritmus zavart okoz, ekként érthető, miként sürgeti 1949-től folyamatosan Gellért Endre, hogy magyarul beszéljünk, s magyar szavak kerüljenek a politikai direktívák megnevezésére.

Gellért magyar dráma iránti elkötelezettségét a Németh Antal igazgatása alatti években felerősödött általános beszédmód,

¹⁹ GELLÉRT Endre, Színházaink merészebb művészi munkájáról, in *Uő, Helyünk a deszkákon*, Budapest, Népművelési Propaganda Kiadó, 167–170. 169.

²⁰ MOL XIX-I-3-n 2. doboz [1950. június 8.] iktatószám nélkül. Idézi: KOROSSY Zsuzsa, Színházirányítás a Rákosi-korszak első felében. In: GAJDÓ Tamás (szerk.), *Színház és politika*, Budapest, OSZMI, 2007. 121.

²¹ Az orosz nevek hallás utáni leírásakor hibákat vétő gyorsírói jegyzőkönyv a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség évi közgyűléséről. 1951. szeptember 9., 61. MNL_OL_276.f_89.cs_396_ő.e.

a harmadik birodalom nyelvének²² gyors terjedése is ösztökölte. Gellért nem dolgozott a Nemzetiben a Németh-érában, de feltehetően ismerte Németh írásait az utolsó évekből. Németh az „idegen szellemiségű íróknak” tulajdonítja a válságot, Bíró Lajos, Gábor Andor, Liptai Imre, Pásztor Árpád, Szomory Dezső, Vajda Ernő „szemében magyarnak lenni eleve alsóbbrendűséget jelentett. Ősi érényeinket csak kicsinyíteni tudták.”²³ Gellért ebben a követhetetlenül és érthetetlenül bonyolult, háború utáni zavart ideológiai struktúrában a színházi realizmust Németh mellett és ellenében is a magyar nyelvű megszólaláshoz köti, ekként is folyamatosan emlékeztet arra, hogy a reformkorból öröklött nemzeti identitásfogalom, az önrendelkezés és függetlenség akarása az államosítás és a szovjetizálás jelenségével újra aktuális lett.

A forradalmár Hont – a realizmus mint pszichotechnika

A szocialista realista színház az államosítás pillanatától szinte direktívaként keresi saját realista színházi hagyományait. De elfedi, eltitkolja mind a Kassák-féle avantgárd, mind a Bárdos-féle szimbolizmus, mind a Jób-féle, veszélyes politikai-szakmai elhajlást eredményező vígszínházi-polgári naturalizmus eseményeit. A burzsoá hagyomány elítélésére létezik szovjet minta és van politikai akarat. Az államosítást kísérő konferenciákon a legkönnyebben megjelenő forma a tagadás formája. Nemet mondanak a sematizmusra, nemet a harsányságra, nemet a naturalizmusra. Ez a tagadás retorikailag a húszas évek avantgárd manifesztumainak hangján szólal meg, hiszen a vezető funkció-

²² Vö.: Victor KLEMPERER, *A Harmadik Birodalom nyelve* (ford.: Lukáts János), Budapest, Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1984.

²³ NÉMETH Antal, *Hét esztendő a nemzet színházának szolgálatában I–II*. Magyar Műzsa, 1943, 3. és 4. 125–126. Köszönöm Beck Andrásnak, hogy felhívta figyelmemet a tanulmányra.

náriusoknak, Major Tamásnak, Hont Ferencnek is az a fiatalkori, mozgalmár anyanyelve, így érthető, hogy ezen tudnak beszélni. A klasszikus avantgárd és a szocialista realizmus közötti kapcsolatot a művészettörténészek Groystól Clarkig vizsgálják, a magyar gyakorlat éppen Hont Ferenc életművében követhetően igazolja összetartozásukat.²⁴

Említettük, hogy a realizmus-viták ideológiai keretét 1951-ben a Szövetség ankétjain Hont Ferenc, a Főiskola igazgatója vázolja fel. A teljes levéltári anyag feldolgozása nélkül a leninizsdanovi idézetek leválasztása önkényes és improvizatív elemzői magatartás lenne, de anélkül is kiviláglik egy komoly ideológus, egy pártos (osztály)harcos világa. Hont felkészült, szovjet táborokban is képzett ideológusként észlelte legkorábban, hogy a realizmus lélektani elemzések hálóját feltételezi, ezért ennek magyarázatára többször kitér. Hangsúlyozza, hogy a színész munkáját tudatos felkészülés irányítja, s ez a „pszichotechnikai” eljárás nem a tudatalatti megismerését, hanem a pavlovi feltételes reflex alapján működő metodika elsajátítását jelenti.²⁵ A színész a dráma eszméjéből dolgozik, s a „kollektív alkotómunka” gyakorlata segíti.²⁶

A Hont-féle ideológiai irány legfőképp a tagadásban fogalmaz: mit *nem* csinál a realista színház. Hont retorikailag megidézi a korai avantgárd manifesztumok-kiáltványok stílusát, s azok provokatív abszurd zagyvaságát is.

²⁴ K. HORVÁTH Zsolt, *Szocialista realizmus és az ész intermittenciái*. <http://aszem.info/2017/01/szocialista-realizmus-es-az-esz-intermittenciái/> letöltés dátuma: 2018. 04. 30.

²⁵ HONT Ferenc, *Sztanyiszlavszkij magyarul* (1951). In Uő, *Valóság a színpadon*, Budapest, Színházstudományi Intézet, 135–142. 1960. 140.

²⁶ Hont írásainak retorikai alakzata is mintaként szolgál arra, miként kell meg szerkeszteni egy nyilvános beszédet. Az ekkor induló ankétok, konferenciák a győzelmi retorika mámorát, a diadalmas lezárás és az autoritás-felmutatás variációit ekként használják.

A szocialista realista színház tehát:

- Nem szórakoztat²⁷
- Nem illusztrál
- Nem kontárkodik
- Nem prakticista
- Nem ösztönös
- Nem használ sablont
- Nem rutinból dolgozik.²⁸

Ellenben:

- Harcot vív (a kultúra fegyver) és utat mutat az igazi értékek felé²⁹
- Területet foglal³⁰
- Pártos³¹
- Nagy tömegeknek szól, vidéken is
- Népművel
- Közérthető³²
- Felépítése az üzemi bizottságok (Ü.B.), tanácsok, körök, igazgatósági ülések mintáját követi
- Sztanyiszlavszkij-módszerével dolgozik: a pozitív hős³³ megjelenítésének problémája érdekli

²⁷ „Ellenfeleink azt kívánják, hogy adjunk szórakoztató darabokat – ez azt is jelenti, hogy vonjuk el figyelmüket a valóságtól, akiknek a valóság feltárása nem kellemes.” DANCs, *Vallás*, 368.

²⁸ HONT, Sztanyiszlavszkij magyarul, 136.

²⁹ „óriási harcok folynak a közösségért.” In: DANCs, *Vallás*, 368–369.

³⁰ „A Nemzeti Színház, a Főiskola, valamint a Madách Színház egyesítését Major Tamás és Hont Ferenc 1949 márciusában „a művészetek területén lappangó reakció elleni kiméletlen” harccal indokolta.” SZÉKELY György, *Államosítás: A színe és a visszája*. Színház, 1990/9. 13.

³¹ Lásd Színház- és Filmművészet, 1951. október–november, 612.

³² „a próbák során is arra törekszik, hogy ezt a mondanivalót majd a közönség is megértse.” GELLÉRT Endre, Színházaink merészebb művészi munkájáról. In: Uő, *Helyünk a deszkákon*, Budapest, Népművelési Propaganda Kiadó, 1981, 167–170. Itt: 168–169.

³³ MOL XIX-I-3-n 2. doboz [1950. június 8.] iktatószám nélkül, idézi KOROSSY, 122.

- Elemez, „megkeresi a dráma mondanivalóját”³⁴
- Új embertípust mutató drámákat hűen tolmácsol,³⁵ mely „Zsdánov szerint nem stílus, hanem művészeti és emberi magatartás.”³⁶

A dramaturgiai szempontok és a politikai direktívák keverednek, s a viták menetét élénkíti, amikor visszatérnek az elítélt dramaturgiai mozzanatokhoz, mert az a felület kínál nyelvileg ismerős és technikailag értelmezhető kérdéseket. Ebből a felismerésből a „kettős kötődésű hős” pozicionálását és az „ellenség ábrázolását” jelölték meg átbeszélésre kijelölt témaként, s a „mai hős ábrázolásának kérdéseire” pedig külön ankétot szerveznek. Hont téziseiben tehát felleljük a játéktechnika sztanyiszlavszkijos tudatosságát, a technika disszeminációja azonban az avantgárd mozgalmak forradalmári hevétől nehézkes.

A pragmatikus Major – a realizmus mint praxis

Hont mellett Major Tamás uralja a szocialista realista színház terét bonmot-ival, s verhetetlen, amikor látványos és szellemes önkritikájával a színházi helyzetet parafrázálja: elismeri, hogy hibázott, mert nem a tömegekkel együtt vitte a színházat, mert a negatív karaktereket emelte ki egy alakításában, mert tervszerűtlen volt, mert arisztokratikus a káderpolitikája, mert engedte a Sztanyiszlavszkij-köröket, mert hibás volt az előző önbírálat. „Az önbírálat arra való, hogy minden percünkben

³⁴ GELLÉRT, *Színházaink...*, 168.

³⁵ „Az államosított színházak első évadjának értékelésekor a Nemzeti Színház és a Magyar Színház a realista színjátszás kialakításában élen járó intézményként említették. Az írók mondanivalóját hűen tolmácsolta, sokat tett az új, szocialista embertípus árnyalt képének kialakításáért.” MOL XIX-I-3-n 2. doboz [1950. június 8.] iktatószám nélkül.

³⁶ A Belvárosi Színház társulati ülésének jegyzőkönyve, Budapest, 1949. augusztus 8. In DANCs, *Vallás...*, 466.

foglalkoztasson bennünket.”³⁷ Majd a Nemzeti igazgatójaként bejelenti, hogy hathetes próbarendet vezetnek be, a káderpolitikát a hármasszereposztásokkal javítják, Sztanyiszlavszkij nyomán dramaturgiai újításokat vezetnek be, s megalakítja a színházban a művészeti tanácsadó testületet.³⁸ Major önbírálatának ezek az állításai lényegesek: megnevezi a realista színház azon gyakorlati, működésbeli elemeit, melyek (kötelezően követendő) mintaként állnak majd az összes államosított színház előtt, s melyek lényegében megegyeznek nemcsak a moszkvai Művész Színház 1896-os koncepciójával, hanem a meiningeni színház 1860-as társulati rendjével is. Az államosítás évében Major Gorkij, Osztrovszkij, Shakespeare mellett Szabó Pált és Karinthyt, Pavlenkót és Virtát játszik, s mikor Major a szocialista realizmus színházát a realista színház hagyományaihoz illeszti, (Gáspárral ellentétben) csak tematikai, s nem játéknyelvi pontosításokat tart szükségesnek.

Major Tamás 1949 augusztusában a Nemzeti igazgatójaként és a színházi kultúrpolitika nyelvét kitaláló művészként³⁹ pontosan fogalmaz: „Nem tudtuk megtalálni azt a színházi beszélő nyelvet, amelyet használnunk kellene.”⁴⁰ Major a Nemzeti igazgatói posztjáról állíthatja, hogy „azért nem mondjuk azt, hogy szeretnénk szocialista színházat csinálni, mert nincs róla elképzelésünk. A színház nem leveli béka, a színház az igazságot keresi.”⁴¹ Az igazság konstrukciója változatos, miként a valóság megélése is, a létrehozott alkotások azonban az államosítás után kizárólagos értékelést igényelnek. Félreérthetetlen üzenet, egyértelmű jelentés kell, „...játék közben a többféle stílust meg kell szüntetni.”⁴²

³⁷ Gyorsírói jegyzőkönyv a Magyar Színház- és Filmművészeti Szövetség évi közgyűléséről. 1951. szeptember 9., 112. MNL_OL_276.f_89.cs_396_ő.e.

³⁸ Uo.

³⁹ MOL M-KS 276. f. 86/19. ő. e. 1. doboz. Idézi Korossy, 52.

⁴⁰ DANCs, *Vallás...*, 367.

⁴¹ DANCs, *Vallás...*, 374.

⁴² DANCs, *Vallás...*, 367.

Major kimondja, hogy nem tudja, mi a szocialista realizmus. A következő éveket a fogalom definíciójával töltik. A közös nyelv kialakítására színházi munkaközösségeket hoznak létre, 1949-ben megalakul a Színház- és Filmművészeti Szövetség,⁴³ mely megformálja saját dramaturg szakosztályát 1950-ben.⁴⁴ 1951-ben pedig a „párt Színházi Szakbizottsága kommunista színigazgatókból álló, dramaturgokat és rendezőket is magában foglaló Dramaturgiai Tanácsot hoz létre.”⁴⁵ Ez a Dramaturgiai Tanács hangolja össze az országos műsorpolitikát, s irányítja a színházról szóló, még kialakítandó nyelvet. A központosítás, a kontroll már a háború utáni építkezéskor, a területfoglaláskor, a koalíciós időkben még talán szakmai felhanggal, de 1949-től marxista kultúrideológiai irányelvek alapján, harci terminológiával és gyakorlattal terjeszkedik. Ez a Major által uralt nem-nyelv a *csinálás* gyakorlatát úzi meglehetősen pragmatikusan: miközben látszólag eltartja magától a megnevezés igényét, megszervezi a jelentős szakmai hatókörrel bíró bizottságok fórumát: 1950-ben elindult a *Színház- és Filmművészet* című periodika.⁴⁶ Major szkepticizmusát több minden igazolja. Tévesnek bizonyult a gondolat, hogy nyelvet alkotva, a megnevezés kizárólagosságával élve pontosabb ideológiai eredményeket lehet elérni. A Bizottságok és Tanácsok munkája megmaradt a koalíciós időkben kialakult, ellentétpárookra szűkülő világértésben.⁴⁷ A polgári csökevény állt szemben a marxista tudatossággal, a múlt hibái a jövő tökéletességével, a jó a rosszal, a munkás a polgárral. S miközben szinte éveket töltöttek el rengeteg értekezleten ülésezve, majd jelentéseket írva, a színházi nyelvről sürgetett általános beszéd nem itt jött létre.

A szocreál politikai direktíva politikai pozíciókat hoz létre, melyek szakmai tevékenységet generálnak. Előttünk áll az a

⁴³ MOL M-KS 276. f. 89/396, 89/397. ő. e. In KOROSSY, 77.

⁴⁴ MOL XIX-I-3-n 2. doboz [1950. június 8.] iktatószám nélkül, KOROSSY, 88.

⁴⁵ MOL M-KS 276. f. 109/11. ő. e. KOROSSY, 62.

⁴⁶ Színház- és Filmművészet, 1950. október–november 1–2. szám 1.

⁴⁷ STANDEISKY ÉVA, *Gúzsba kötve*, Budapest, 1956-os Intézet, 2005, 100.

munka, mely előadások esztétikai felületének elemzésével tárja fel a direktívák és a gyakorlat összetett viszonyát.

Tudjuk, hogy Gellért Endre 1949-től az előadásait folyamatosan újrarendezi. Változtat a szereposztáson, felújítópróbákkal hangsúlyokat vált, s így az alakuló realizmus észleléséhez igazodik egyre jobban. Major gyakorló színészként más utat jár. Ő, aki a legnagyobb maszkmesterként ismert, karakterszínészetét társulati alázatba folyttja, s évtizedre rossz realista színésszé válik.

* * *

A szocialista realizmus diskurzusa „komplex kommunikációs rendszerként”⁴⁸ kritikai nyelv és elbeszélésmód. Esztétikai ideológia, mely a színházi játéknelvben a történelmi realizmushoz illeszkedik, kritikai nyelvében pedig pártos és naiv elvárásokra szűkül. A színházi praxisban a lélektani realista formakánon kereteit hozza létre, a színházról szóló beszéd rétegeit azonban erodálja.⁴⁹ A színháztudomány szovjetizálódása maradandó nyomokat hagyó folyamat, melyet ugyan színházcsináló alkotók kezdtek, rendezők és színészek és dramaturgok, Gellért, Hont, Major és Gáspár, de a Színházi Intézet megalapításától bölcsészek folytattak és távolítottak el a gyakorlattól. Ennek a beláthatatlanul összetett folyamatnak a feltárása vár ránk. Ez a vázlat ennek a munkának a lehetséges irányait jelöli ki.

⁴⁸ K. HORVÁTH Zsolt, *Szocialista realizmus*, 53.

⁴⁹ SCHEIBNER Tamás, *A magyar irodalomtudomány szovjetizálása: a szocialista realista kritika és intézményei, 1945–1953*, Budapest, Ráció, 2014. 122.

Színház és ideológia találkozásai

A Nemzeti Színház A velencei kalmár bemutatói

1940-ben és 1986-ban¹

Valljuk be, ez mostan a kérdés: antiszemita dráma-e
A velencei kalmár? Vagy lehet-e annak értelmezni?
Vagy lehet-e *nem* annak?²

Hamlet monológjának parafrázisán keresztül Koltai Tamás *A velencei kalmár* 1986-os bemutatójával kapcsolatban írt kritikájában azokat a kérdéseket tette fel, amelyek a Shakespeare-szöveg huszadik századi magyar színpadra állításainak alapproblematikáira utaltak. A lehetséges válaszokat az 1940-es és 1986-os színpadra állításokat elemezve, s a két bemutató közötti negyvenhat éves hiánnyal foglalkozva próbálom megadni.

A Horthy-rendszer és a „zsidó” mint (felmutatott) idegen

A Horthy-korszak egyik leglényegesebb eleme az 1920-as trianoni békekötés, melynek következtében megszűnt „a magyarországi társadalom soknemzetiségű jellege”.³ Ezzel párhuzamo-

¹ Részlet a szerző 2018-ban megjelent *Az idegen színpadra állításai* című könyvének egyik fejezetéből.

² KOLTAI Tamás, *A velencei zsidó*, Élet és irodalom, 1986. április 4., 12. Kiemelés K.T.

³ ROMSICS Ignác, *Magyarország története a XX. században*, Budapest, Osiris, 2005, 188.

san azonban magyarok nagy tömegei kerültek az anyaország határain kívülre, s így az egész korszakot alapvetően meghatározta a revízió gondolata: az elcsatolt területek visszaszerzésének és a nemzettagok egyesítésének vágya. Mivel a területi revízió kivitelezéséhez a trianoni szerződést ratifikáló nyugati hatalmaktól nem várhatott, a trianoni szerződéssel keletkezett környező államoktól pedig nem kaphatott segítséget, Magyarország az 1930-as évektől egyre inkább a fasiszta Olaszország és a náci Németország felé orientálódott. A rendszert alapvetően meghatározó tradicionalizmus és konzervativizmus mellé ekkoriban zárkóztak fel a kirekesztést előtérbe állító jobboldali radikalizmus különböző elvei és válfajai.

Az 1930-s évekre a magyar konzervatív keresztény-nemzeti kurzus megteremtette a külső idegen, a magyarság számára veszélyes idegen képzetét a trianoni szerződést ratifikáló nyugati hatalmak és a Magyarországot körülvevő új államok differenciálatlan megítélésével. Ezzel párhuzamosan pedig létrehozták a belső idegen képzetét – nők, kommunisták, szociáldemokraták, liberálisok és mások –, melynek egyik legfontosabb „invenció-jává”, a magyarságra nézve fenyegetést jelentő „zsidó” elképzelését tették.⁴ A keresztény-nemzeti kurzus már az 1920-as évek elején megfogalmazta „a zsidó térfoglalás tézisé”,⁵ s szükségét érezte a zsidóság fokozott visszaszorításának. Ennek eredményeképpen az 1920-as numerus clausus törvény felekezeti alapon szabályozta a felsőoktatásba felvehető hallgatók számát.⁶ A hazai zsidóság további szegregációját az 1938. évi ún. első zsidótörvény végezte el, amely „még vallási alapon állt, 20%-ban

⁴ A címben szintén azért szerepel idézőjelben a kifejezés, mert nem a zsidó felekezetű magyar lakosságra utal, hanem azokra az invenciókra/elképzelésekre, amelyeket a két korszak róluk kialakított.

⁵ Lásd GYURGYÁK János, *Ezzé lett magyar hazátok. A magyar nemzeteszmé és nacionalizmus története*, Budapest, Osiris, 2007, 376.

⁶ Ezt ugyan egy 1928-as rendelkezés módosította, hiszen „a »népfajhoz«, illetve a nemzetiséghez tartozást, mint felvételi szempontot kiiktatta a törvényből, s a szülők foglalkozásával helyettesítette” (Romsics i. m., 186).

maximálta az üzleti és kereskedelmi alkalmazottak, valamint az újságírói, ügyvédi, mérnöki és orvosi kamarák izraelita vallású tagjainak számát”.⁷ A zsidóság szegregációjának radikalizálódását az 1939. évi ún. második zsidótörvény jelentette, amely már faji alapon határozta meg a zsidóságot, s a művészeti vezetésből kizárta a zsidó származásúakat. A törvények hatására pedig megtörtént „a zsidó származású magyar állampolgárok túlnyomó többségének a kiközösítése a magyar társadalomból”.⁸ Következésképp a „zsidó” mint idegen képzte a domináns diskurzus által a hegemonia kialakításának és gyakorlásának egyik eszközeként jelent meg.

Az 1930-as évek során az egyre inkább jobbra tolódó politikai kontextusban kellett a Nemzeti Színház feladatát megtalálni. „A Nemzeti Színház nevében a hangsúly nem a főnéven, hanem a jelzőn van” – jelölte ki Hóman Bálint vallás- és közoktatási miniszter a Nemzeti funkcióját a színház társulati ülésén 1935. október 4-én.⁹ A Nemzetinek Hóman szerint a nyelv művelőjének, a nemzet nevelőjének, s mindenekelőtt magyarnak kellett lennie. Mint azt pár évvel később, 1937-ben a centenáriumi ünnepségen elmondott beszédében hangsúlyozta: a Nemzeti Színházat a nemzeti összefogás hozta létre, így „építésének ez a közösségi természete a Nemzeti Színházat a magyar nemzeti eszme és a magyar faji erő magasztos szimbólumává avatják”. Majd hozzátette, hogy „ezt a jelképet ünnepli ma a magyar társadalom minden magyarul érző, magyarul gondolkodó, fajtájával és nemzetével benső sorsközösségében

⁷ ROMSICS, i. m., 197.

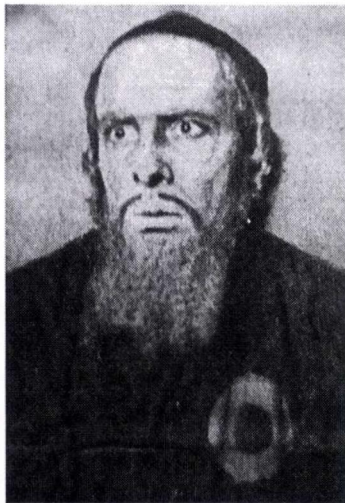
⁸ ROMSICS i. m., 197. A kizárás a vegyes házasság 1941-es törvényi tiltásával, valamint az 1942-es törvény azon rendelkezésével ért el teljességet, amely az izraelita egyházat megfosztotta bevett felekezeti státuszától, s csupán elismert felekezetté minősítette.

⁹ HÓMAN Bálint, *A Nemzeti Színháznak régi fényében kell ragyognia*, Magyarország 1935. október 5., 3. Lásd még HÓMAN Bálint, *Nemzeti Színház = Uő, Művelődéspolitikai*, Magyar Történelmi Társulat, Budapest, 1938, 476. Az idézet megtalálható még PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán, *A Nemzeti Színház százéves története, I-II.*, Budapest, Magyar Történelmi Társulat, 1940 I, 430.

elő tagja".¹⁰ A Nemzeti Színház tehát ekkor sem csupán színházként működött, hanem az állami intézményekhez hasonlóan a nemzeti lét szolgálatában állott. Ezáltal viszont a Nemzeti Színháznak nem szerepe, hanem feladata, sőt nemzetnevelő és nemzetmegtartó *hivatása* lett.¹¹

Ebben az egyre inkább radikálisan jobbra tolódó kontextusban mutatták be 1940-ben *A velencei kalmárt* a Nemzeti Színházban. Az előadás eredetileg nem a Nemzeti produkciója volt, hiszen premierjét a Városi Színházban tartották 1939 decemberében, a Nemzeti fiatal színészeinek a részvételével. A nemzeti igazgatója, Németh Antal látta a produkciót, s meghívta a színházba. A beszámolók arról tudósítottak, hogy a Nemzeti előadásának középpontjában, a hagyománynak teljesen megfelelően, Shylock állt. Major Tamás Shylock-alakítását viszont meglepően ambivalens módon jellemezték: egyrészt az általuk leggyakrabban említett fogalmak Shylockot az ördöggel vagy démonnal hozták összefüggésbe, másrészt pedig tragikus kifosztottságról, emberi gestusairól és megalázottságáról tudósítottak. Jelmezének jele viszont megjelöltségét, másságát és egyben kitaszított voltát erősítette.

Következésképp az előadás megítélése meglehető-



Major Tamás (Shylock), 1940

¹⁰ HÓMAN Bálint, *A százéves Nemzeti Színház = A százéves Nemzeti Színház. Az 1937/38-as centenárius év emlékalbuma*, Budapest, Pallas, 1938, 9.

¹¹ A Nemzeti Színház szerepéről a Horthy-rendszerben lásd IMRE Zoltán, *A nemzet színpadra állításai – A magyar nemzetiszínház-elképzelés változásának főbb momentumai 1837-től napjainkig*, Budapest, Ráció, 2013, 91–151.

sen ambivalensnek mutatkozott. Egyrésztől *A velencei kalmár* színpadra állítása a Nemzeti Színházban úgy tűnhetett, mint a domináns ideológiával szembeni ellenállás. Másrésztől viszont a zsidó származású központi karakter jogos megbüntetését értelmezheték többé-kevésbé nyílt „zsidózásként” is, a hatalom egyik központi intézményében. Mindenesetre a kritikák alapján úgy tűnik, hogy az előadás nem volt egyértelműen sem illuztrációja, sem pedig legitimációja a zsidó(ellenes)törvényeknek, mint például a Burgtheater 1943-as erősen antiszemita beállítású előadása. Az előadás megítélésének az ambivalenciái ellenben, úgy tűnik, nagy teret engedtek a nézői értelmezéseknek. Ezt az ambivalenciát viszont a rendszer nem tűrhette, hiszen ilyen kérdésekben egyértelmű üzeneteket várt hegemónikus intézményétől. Ez viszont azt eredményezte, hogy a színház csak négyszer játszhatta a szezonban, majd mintha a vezetést óvatosan figyelmeztették volna, hogy vegyék le az előadást a repertoárról. Úgy tűnik, legalábbis a későbbi emlékezők szerint, hogy a hatalom betiltotta. A tiltásra azonban nincs bizonyíték.¹²

A Kádár-rendszer és a „zsidó” mint (elrejtett) idegen

A Kádár-rendszerben a nyilvános diskurzus cenzurális intézmények és az (állandó és ideiglenes) tabuk alapján szerveződött. A társadalmi megegyezés ára egyrészt „a legyilkoltak árnyainak elfelejtése”,¹³ másrészt pedig a jelen alapvető, rendszerszintű problémáinak érintetlenül hagyása volt. A közvetlen múlttal és a jelennel szemben mutatott szinte teljes közöny kiterjedt a távoli múltra, hiszen minden csak annyiban játszott szerepet, amennyiben legitimálta a fennálló rendszer szükségyszerűségét. Ennek

¹² Lásd például Mélykúti Ilona beszélgetése Major Tamással, Gondolat-jel, Kossuth Rádió, 1986. március 30.; gépirat OSZMI *A velencei kalmár* dosszié. Major visszaemlékezései azonban nem minden tekintetben megbízhatóak.

¹³ GYÖRGY Péter, Kádár köpönyege = *Uő, Kádár köpönyege*, Budapest, Magvető, 2005, 45.

következtében a Kádár-rendszert szinte a teljes mozdulatlanság jellemezte: sem a hatalom intézményi szerkezete, sem a nomenklatúra nem igazán változott az évtizedek során.

A Kádár-rendszer puha diktatúrájában „a zsidókérdés egyike lett a tabutémáknak, így antiszemita atrocitások, szellemi-politikai támadások sem érhettek őket”.¹⁴ A kádári vezetés tehát a békés, csendes asszimilációt preferálta, a holokausztnak részleges, a zsidókérdésnek pedig teljes, a Rákosi-korszakhoz hasonló elsüllyesztésével, valamint a cionizmus és az antiszemitizmus egyidejű tiltásával. Természetesen ez csak az ideológia és a nyilvános diskurzusok szintjén jelentette a probléma megoldását, hiszen a különböző társadalmi csoportok közötti mély bizalmi, ideológiai és értékválságot csak kibeszéléssel lehetett volna valamennyire oldani, de ez a Kádár-rendszer idején sem következett be. Így lehetőségként egyrészt maradt a zsidókérdés és az antiszemitizmus problémájának társadalmi szintű tabusítása, másrészt pedig a társadalmi cselekvők részéről az elfojtás. Az ennek következtében kialakult amnéziát a Kádár-korszak szereplői egyéni és társadalmi szinten gyakorolták, hiszen egyaránt megfelelt a pártvezetők, illetve a (többségi) lakosság elvárásainak.¹⁵

Hiány – *A velencei kalmár* papíron

Bár *A velencei kalmár* új fordítása már 1948-ban megjelent, ezt – majdnem negyven évig – nem követhette új bemutató. A szöveg értelmezései azonban időről-időre felbukkantak. Ezek a szöve-

¹⁴ GYURGYÁK, i. m., 591.

¹⁵ Mint azt Győri Szabó Róbert megállapította, „a zsidóság, a zsidó származásúak nagy része az »önkéntes emlékezetkihagyást« választva az integráció érzését – vagy inkább illúzióját – tolta előtérbe a korszakban, melyben a felgyorsult társadalmi mobilitás elmosni látszott a származási különbségeket” (Győri Szabó Róbert, *Zsidóság és kommunizmus a Kádár-korszakban I.*, Valóság, <http://www.valosagonline.hu/index.php?oldal=cikk&cazon=1019&lap=0> Letöltés: 2017. június 22.

gek, mint azt Országh László még 1955-ben kifejtette, részben Shylock értelemezésére, részben pedig arra a ki nem mondott kérdésre fókuszáltak, hogy antiszemita mű-e *A velencei kalmár*. Országh és későbbi követői válasza az volt, hogy „korának antiszemita előítéleteit Shakespeare igazságtalannak, embertelennek találta és Shylockjában a közhit sematizált zsidóját humanizálta, bonyolult, hibákkal és erényekkel teljes emberi lénné tette”.¹⁶ Ezek az értelmezések szeretnék volna megszabadítani *A velencei kalmárt* az antiszemitizmus nyíltan soha ki nem mondott vádjától. Bár a tisztázás nem sikerült, ezek az értelmezések rendre akkor bukkantak fel, amikor a szöveg előadására történt kísérlet.¹⁷

Hiány – *A velencei kalmár* színpad nélkül

Az engedélyezésre benyújtott műsortervekben először az utolsó bemutató után több mint húsz évvel, az 1964/65-ös évadban említették, amikor a Nemzeti Színház próbálta meg eljátszani a darabot. A következő évadban a Kazimir Károly vezette Thália Színház műsortervében bukkant fel. Hiába volt azonban Kazimir az MSZMP tagja, a Magyar Színházművészeti Szövetség főtitkára, a Budapesti Pártbizottság tagja, a felső vezetéssel közismerten jó kapcsolatokkal rendelkező, úgynevezett megbízható színházigazgató, számára sem engedélyezték a bemutatót. Ezután ismét egy évtizedes csend következett. A következő színpadra állítási szándékról a Pécsi Nemzeti Színház 1977–1978-as évadtervéből értesülhetünk. Itt valószínűleg az 1986-os előadás rendezője, Sík Ferenc szeretne volna megrendezni, de

¹⁶ ORSZÁGH László, *A velencei kalmár* – jegyzet, 1955., 1. OSZMI *A velencei kalmár* dosszié. Megjelent még Uő., *Shakespeare összes művei*, VI. színművek, Budapest, Új Magyar Könyvkiadó, 1955.

¹⁷ Ezekről az értelmezésekről bővebben lásd IMRE Zoltán, *A velencei kalmár* a Nemzeti Színházban, 1986, Korall, 2017(4): 146–168.

ekkor még nem kapott rá engedélyt.¹⁸ Ennek ellenére a Pécsi Nemzeti Színház a következő, 1978–1979-es évadra vonatkozóan is beadta a darabot engedélyeztetésre, amelyhez már a szolnoki Szigligeti Színház is csatlakozott, ahol szintén szerepelt az évadtervben.

A bemutató-kísérletekből az derül ki, hogy *A velencei kalmár* ugyan nem állt egyértelmű tiltás alatt, hiszen az évadtervek előterjesztésénél nem indokolták az engedély megtagadását, csak egyszerűen lekerült a műsorrendről. Nincs hivatalos tiltás, de nincs engedély sem. Sajnos jelenleg elég keveset tudunk *A velencei kalmár*ra vonatkozó engedélyeztetési procedúráról. A szolnoki engedélyeztetés mindenesetre jól összefoglalja a szöveggel kapcsolatos fenntartásokat. A színház akkori igazgatójának, Schwajda Györgynek a felmentését tárgyaló megyei pártbizottsági ülés zárt vitáján, Majoros Károly párttitkár nyíltan kijelentette, hogy

„semmi garancia, hogy ebből nem egy antiszemita, apolitikus darab lehetett volna. Lehet másképpen is megrendezni, de ilyen felelősséget sem a Kulturális Minisztérium, sem mi nem vállalhatunk magunkra.”¹⁹

A rendszer tehát a szöveget magát antiszemitának tételezte, s antiszemita színpadra állítástól tartott. Ezt viszont hatalmánál fogva úgy akadályozta meg, hogy egyszerűen nem nyitott diskurzust a szöveg előadhatóságáról.

¹⁸ Legálábbis Sík 1986-ban, *A velencei kalmár* bemutatója előtt készült interjújában arra hivatkozott, hogy már tizenöt évvel korábban is szeretne volna megrendezni (lásd Molnár Gabriella, *A velencei kalmár próbáján – Interjú Sík Ferencsel*, Esti Hírlap, 1986. február 4., 8.).

¹⁹ MSZMP Szolnok Megyei Végrehajtó Bizottsági ülés jegyzőkönyve, 1978. augusztus 8., 6–7., MNL Jász-Nagykun-Szolnok Megyei Levéltár, XXXV. 1. fond 2. fondcsoport 1978., 7. A szolnoki kísérletről bővebben lásd IMRE Zoltán, *A velencei kalmár* bemutatásának szolnoki kísérlete, 1978, 2000, 2017(7): 64–78.

A velencei kalmár a Nemzeti Színházban – 1986

A hiány hagyományát törte meg végül, a szolnoki kísérlet után nyolc évvel, az 1986-os bemutató. A helyzet komolyságát jól érzékelteti, hogy a bemutató előtt nagy számban jelentek meg az előadást bevezető és értelmezését előkészítő cikkek. Az *Esti Hírlap*ban például, az előadás rendezőjétől, Sík Ferencről kérdezte meg Molnár Gabriella, egyrészt, hogy „ez az előadás miféle Shylockot kíván”, másrészt pedig, hogy „megéri-e kockáztatni, hogy *A velencei kalmár* felkorbácsolja a kedélyeket?” Az első kérdésre Sík kitérő választ adott, Shylockra, azaz Gábor Miklóssra hárítva a felelősséget, s úgy érvelt, hogy „ez a színész testének, lelkének dolga elsősorban”. A második kérdésre Sík szintén kitérő választ adott, miszerint „a darab színrevitelét az indokolja, hogy jó néhány olyan kérdést érint, mely sokunkat foglalkoztat manapság”, felsorolva a pénz hatalmát, az erkölcs, jog és vagyon viszonyát, a gazdasági kényszereket és a képmutató közerkölcsöket. Sík, úgy tűnik, szándékosan került a darabhoz kapcsolható problémákat. Egy másik interjúban Gábor azonban egyértelműbben fogalmazott. Arról beszélt ugyanis, hogy „ha a színpadon kimondom ezt a szót zsidó – a nézőtérén már bizonyos feszültség támad”.²⁰ Mindezt pedig azzal támasztotta alá, hogy „néhány aláírt és névtelen levél, amit a közelmúltban – mióta publikus lett, hogy Shylockot játszom – kaptam, bizonyítja, hogy a »kérdés« még létezik”.²¹

²⁰ Gábor in Róna Katalin, *Bűne, ami egész Velencéé – Shylockról Gábor Miklóssal*, Film Színház Muzsika, 1986. március 22., 8.

²¹ Gábor in Róna i. m., 9. Annak bizonyítékeképpen, hogy mégsem volt olyan egyszerű a bemutató, álljon itt még egy történet, amelyet a Nemzeti Színház akkori ügyelője, Kadelka László említett egy interjúban. „Kadelka László ez ügyben akkor merészkedett a legtovább, amikor 1986-ban, Aczél György több évtizedes, ellentmondást nem tűrő akarátának megpuhulása-kor a Nemzeti műsorára tűzte az addig tiltott *A velencei kalmárt*. A próba-folyamat közben minden irányból tiltakoztak, a főszereplő Gábor Miklóst kutyasétáltatás közben inzultálták, a teljes diplomáciai részvétellel zajló

A színlapon megjelent rövid szinopszis viszont mindent elkövetett, hogy az előadás megszabaduljon az interjúkban említett „kérdésektől” és „feszültségektől”:

Velence kék ege alatt vidáman zajlik az élet, a szerelmeknek [...] egyetlen vágyuk, hogy egymáséi lehessenek. Ez persze nem megy zökkenők nélkül. [...] Bassanio, hogy szíve választottját elnyerje, kénytelen kölcsönkérni. [...] A jó barát segít, Antonio kér kölcsönt a velencei uzsorástól, Shylocktól. Shylock ugyancsak megfontolja, hogy kinek és mennyi pénzt kölcsönöz, de Antonio jó kérelmezőnek ígérkezik, neki adhat, s ez egyszer a kölcsönért nem is kamatot kér, hanem szokásától eltérően zálogot. A zálog pedig igencsak nagy bonyodalmak előidézője, mert Antonio hajói nem érkeznek meg, áruja elvész a tengeren, s kénytelen megadni a »zálogot«. A jó barát még erre is hajlandó lenne, de ha ezt megadja, az életét kockáztatja. Természetesen a vígjáték nem lenne vígjáték, ha emberek vére omlana ki, s az eszes Portia [...] olyan tervet eszel ki, amely megmenti az önfeláldozó Antoniot. Mindenki boldog, csak Shylock nem, hiszen úgy érzi, hogy őt rászedték, becsapták, a törvény [...] most éppen nem Shylock oldalára billenti az igazság mérlegét. A nagy komédiában így egyetlen vesztes is akad.²²

premieren pedig a rendőrfőnök kereste Kadelkát, mondván: egy bejelentés szerint bomba van a nézőtérén. Az ügyelő addig húzta-halasztotta az ügyet, míg végül az előadás leállítása nélkül, a szünet előtt és a szünetben tudott lezajlani a persze eredménytelen kutatás. Kadelkát másnap hajnalban egy modortalan, de elegáns úr elé állították a Belügyminisztériumban, ám a napot már a kulturális miniszterhelyettes irodájában fejezte be, átvéve a roppant jelentős összegű prémiumot a politikai botrány elkerüléséért”. Kovács Bálint, A színházban bomba van – A színházi ügyelők titokzatos világa, <http://magyarnarancs.hu/szinhaz2/a-szinhazban-bomba-van-86631> Letöltés: 2017. március 14.

²² A *velencei kalmár*, színlap, OSZMI Történeti Tár, A *velencei kalmár* dosszié.

A szinopszist olvasva úgy tűnik, mintha a színház egy Disney-szerű mesét adott volna elő szerelmesekről, némi bonyodalommal valami homályos „zálog” körül, ami azért szerencsére gyorsan megoldódik, megmentve az önfeláldozó barátot, vesztésként hagyva „a nagy komédiában” Shylockot. Azt természetesen nem tudhatjuk, hogy mennyire kellett a szinopszishoz alkalmazkodnia a hatalom elvárásaihoz, úgy beállítva a darabot, mintha az valóban csupán a „vidám élet” „zajlásának” és „zökkenőinek” a bemutatásáról szolt volna, a kádári szocializmus által tabunak kezelt „kérdésektől” teljesen függetlenül.

A szereposztását tanulmányozva teljesen egyértelműen látszanak az előadás hangsúlyai. Míg Shylockot az akkor hatvanas évei vége felé járó, a Nemzeti egyik legkarakteresebb színésze, Gábor Miklós alakította, addig Antoniót, a Színművészeti Főiskolát pár évvel korábban befejező, a Nemzetiben fiatal tehetségként kezelt, Rubold Ödön személyesítette meg. A két színész kvalitásaiból származó szereposztási aránytalanság, illetve egyes jelenetek Shylock köré való beállítása miatt az



Gábor Miklós (Shylock), 1986

előadás a Shylockot alakító Gábort helyezte előtérbe. A beszámolók pontosan azért kritizálták az előadást, mert aránytalanságot véltek felfedezni a részletesen kidolgozott, tragikusra hangszerelt és színészig kitűnően megoldott Shylock, illetve a meseinek beállított helyzetek, valamint a súlytalan velencei alakok között.

Koltai Tamás például kifejtette, hogy „Csányi Árpád »mesés« díszlete, Schaffer Judit pompás ruhái arisztokrata gyerekek karneváli

Velencéjét ábrázolják. [...] Az előadás csupa leértékelt, súlytalan személyiséget mutat be Shylock keresztény kiközösítői között – mintha csak jelentéktelen emberek lehetnének antiszemiták”.²³ A szimpatikus Shylock beállítással viszont az volt a probléma, mint azt Nánay István kiemelte, hogy Gábor alakításából egy lényeges momentum hiányzott, mégpedig „az a vonás, amely a zsidó figuráját többretegűvé, időnként ellenszenvenessé, elítélendővé teszi”.²⁴ Így az erkölcsileg feddhetetlenné és vétség nélkülivé növelt „Shylock-tragédia kiszakad a történetből, s ami fennmarad, az suta vígjáték, mese”.²⁵ Így Gábor-Shylock magányossá vált ebben az előadásban, mert „mindaz, ami körülötte, kívülé történik, súlytalan és jellegtelen. Ha úgy tetszik, jellegzetesen és érdektelenül az operett és a vígjáték elegye”.²⁶ Következésképp, bár a rendszer végül engedélyezte a színpadra állítást, csak olyan verziót tűrt meg, amely Shylock előtérbe állításán és a konfliktusok redukálásán keresztül a szöveg apologetikus színpadra állításának a hagyományába illeszkedett.²⁷

Színház, ideológia és *A velencei kalmár*

A velencei kalmár bemutatásának fenti időszakaiban a hatalom érzékenyen reagált a szövegnek tulajdonított problematikákra, hiszen mind a Horthy-, mind pedig a Kádár-korszak megpróbálta a szöveggel kapcsolatos diskurzusoknak (Foucault) a termelését korlátozni, a megszólalók számát csökkenteni és a megfelelő diskurzusok irányát megszabni. Bár jelentős eltérések mutatkoztak

²³ KOLTAI, i. m., 12.

²⁴ NÁRAY István, *A velencei kalmár – Shakespeare-bemutató a Nemzeti Színházban*, Színház, 1986(7): 17.

²⁵ BOGÁCSI Erzsébet, *Rivalda-zárlat*, Budapest, Dovin, 1991., 9.

²⁶ RÓNA Katalin, *Bűne, ami egész Velencéé – Shylockról Gábor Miklóssal*, Film Színház Muzsika, 1986. március 22. 8.

²⁷ Az 1986-os bemutatóról lásd IMRE Zoltán, *A velencei kalmár a Nemzeti Színházban*, 1986, Korall, 2017(4): 146–168.

az értékeket, az eszméket és a célokat illetően, mindkét rendszer kulturális hegemoniájának kiépítése és menedzselése közben minden lehetséges eszközt igénybe vett az intellektuális érvektől a morális iránymutatásokon keresztül a meggyőzés egyik legegységértelműbb eszközéig – a cenzúráig és a karhatalomig.

A *velencei kalmár* színpadra állításai, csakúgy, mint Koltainak a fejezet elején idézett kérdései alapvetően az idegen-problematikát érintették, amelyre a bemutatók környezete különböző, de mégis összekapcsolódó válaszokat adott. A Horthy-rendszer a zsidó felekezetű magyar lakosságot, a nemzeti érdekre való hivatkozással idegenként tételezve és nyilvánosan pellengérre állítva, megpróbálta részlegesen, majd teljes mértékben törvényekkel tiltani és karhatalmi intézkedésekkel kiszorítani a mindennapi élet diskurzusaiból, ennek minden fájdalmas következményével együtt. A Kádár-rendszer, bár az elfojtáson keresztül, szintén a tiltást és a kiszorítást alkalmazta, de ez egyaránt vonatkozott a zsidókérdésnek és az antiszemitizmusnak nyilvános diskurzusokban való megjelenésére, egyértelműen az asszimilációt és az amnéziát ajánlva fel követendő stratégiaként. A fentről bevezetett, hatalmi szóval instruált amnézia némaságát a társadalom nagy része elfogadta – zsidók és nem zsidók egyaránt.

Ez a stratégia viszont megakadályozta, hogy a magyar társadalom különböző csoportjai tisztázni tudják az egymással szemben felmerült problémáikat. Nem véletlenül, hiszen a zsidó vallású magyar állampolgároknak a Horthy-korszakban történt diszkriminálása, gettósítása és deportálása a magyar felsővezetés és egy túlbuzgó, de olajozottan működő közigazgatás segítségével történt. Ezt figyelembe véve, a legitimitás hiányától szenvedő Kádár-rendszer számára az amnézia lehetséges opciónak tűnt, bár sajnálatos következményei napjainkig hatnak.

A kulturális vezetés, különösen Aczél György attól félhett, hogy a Kádár-korszak felejtésében *A velencei kalmár* egyfajta *lieu de mémoire*-ként (Pierre Nora) szolgált volna. Egyrészt arra emlékeztetve a kortársakat, ami a zsidó felekezetű magyar

lakossággal a Horthy-korszakban és a világháború befejezésekor történt. Másrészt pedig attól is tartottak, hogy Shylock színpadi megjelenése visszaidézhetne volna a két világháború közötti közbeszédnek azt a rétegét, amelyben Shylock testesítette meg a gonosz és erőszakos zsidót. Ebben az értelemben használta Németh László például az *Egy különítményes vallomása* című 1934-es írásában, amelyben úgy érvelt, hogy „rosszul ismeri az Shylockot, aki azt hiszi, hogy őt más, mint a font hús, megnyugtatja”.²⁸ Mint arra Ungváry Krisztián rámutatott, „a Shylock-hasonlat a magyar fajvédők egyik leggyakoribb fordulata volt 1919 után, Németh tőlük vette át, első írásában már 1934-ben célzott rá [...], majd 1939-ben írt *Kisebbségben* c. művében részletesebben is kifejtette, hogy aztán *Szárszói előadásában* is megismételte”.²⁹ „1945 a pártállam [a Horthy-rendszer] rasszista szemléletet hirdető[inek] egy részét integrálta (népi írók), másik részének, a halott fajvédőknek helyet biztosított az antifasizmus panteonjának alagsorában (Bajcsy-Zsilinszky és 1956 után Teleki Pál), míg az élő fajvédőket, akik egyúttal kommunistaellenesek is voltak, bebörtönözte, kivégeztette vagy elűldözte az országból”. Ennek következtében a kulturális vezetés úgy gondolta, hogy a színpadon megtestesített Shylock erősen emlékeztette volna a kiegyezőket erre a negatív Shylock-felfogásra, az antiszemitizmusra, illetve az „elfelejtésére” és az ingatag alapokon álló kompromisszumra.

²⁸ NÉMETH László, *Egy különítményes vallomása*, = N.L., Németh László, *A minőség forradalma – Kisebbségben, Politikai és irodalmi tanulmányok, beszédek, vitairatok*, <http://dia.jadox.pim.hu/jetspeed/displayXhtml?docId=0000010998&secId=0000996220&mainContent=true> Letöltés: 2017. november 2.

²⁹ UNGVÁRY Krisztián, *A Horthy-rendszer antiszemitizmusának mérlege – Diszkrimináció és társadalompolitika Magyarországon, 1919–1944*, Budapest, Jelenkor, 2016., 327. A Shylock-metáforáról lásd még UNGVÁRI Tamás, *Csalódások kora – A „zsidókérdés” magyarországi története*, Budapest, Scolar, 2010., különösen 450–464. és 476–481.; LENGYEL András, *Németh László Shylock-metáforája – Egy metafora értelme és esztétikai szerepe*, Valóság 1991(8): 56–74; és DÁVIDHÁZI Péter, *„Betegség, melynek Jézust köszönhetjük” – Egy parafrázis Németh László és Pap Károly párbeszédében*, Holmi 1999(11–12): 195–218.

Ezzel párhuzamosan a kulturális vezetés, különösen Aczél nyilvánvalóan attól a szemléletmódtól is szeretett volna szabadulni, hogy a többségi társadalom nyilvánosan (ismét csak) idegennek tekinti a zsidó felekezetű lakosait, ahogy azt *A velencei kalmár* tárgyalási jelenetében Portia teszi, egyszerűen idegennek [alien] nevezve Shylockot.³⁰ *A velencei kalmár*, különösen pedig Shylock, színpadra állítása arra a tapasztalatra emlékeztethette volna Kádár népét, amit szerettek volna meg nem történné tenni. Vagy, ha ezeket az eseményeket már nem lehetett meg nem történné tenni, akkor még az emléket is kitörölni saját tudatukból és a kulturális emlékezetből. *A velencei kalmár* tehát – Koltai kérdéseire válaszolva – a korszakban olyan műként tételeződött, amelyet lehetett antiszemitaaként értelmezni, de lehetett önmagában is antiszemitának tekinteni.³¹

Ezek a félelmek vezethették a kulturális vezetést az előadás tiltásához, melynek következtében a hiány az elfojtás gyakorlatként jelent meg. Ennek a gyakorlatnak a következtében, bár folyamatosan jelentek meg olyan alkotások, amelyek így vagy úgy, de tárgyalták a zsidókérdést, a holokausztot és az antiszemitizmust, egyszerűen nem kerülhettek be a nyilvános diskurzusba. Az egyéni és társadalmi szintű amnézia által teremtett némasághoz pedig *A velencei kalmár* sem túl nagy árnak, sem pedig jelentős áldozatnak nem tűnt. Mindenesetre a két bemutató és a több mint negyven éves hiány kapcsán pedig nyilván-

³⁰ Portia nyíltan kimondja, így szabva ki Shylockra büntetését, hogy „Velen-
ce írott törvénye szerint, ha / Rábizonyul egy *idegenre* az, / Hogy közvetett
avagy közvetlen úton / Bármelyik polgár életére tör - / Az, kit próbálkozá-
sa fenyeget, / Megkapja minden javának felét, / Másik fele a közkincstár-
ra száll, / S a bűnös élete csupán a dózse / Kegyelmetől függ” (Shakespeare
i. m., 113 – kiemelés IZ). Az angol verzió még ennél is egyértelműbb, egyene-
sen *alien*-nek nevezve Shylockot, melynek a jelentése „idegen, külföldi, egy
másik ország polgára, korai 14. század” ([http://www.etymonline.com/index.
php?allowed_in_frame=0&search=alien](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=alien) Letöltés: 2017. augusztus 28.).

³¹ Ez utóbbi felfogásra utalt 1999-ben Harold Bloom is, aki azt írta, hogy *A ve-
lencei kalmár* „mélységesen antiszemita szöveg” (Harold Bloom, *Shakespeare:
The Invention of the Human*, London, Fourth Estate, 1999., 171).

való, hogy Magyarországon az úgynevezett zsidókérdés és az antiszemitizmus az egész 20. század során jelen volt, sőt igen problematikusnak mutatkozott.

Mindenesetre a Nemzeti bemutatóját követően a tiltás feloldásra került, s a következő évben *A velencei kalmárt* egyszerre játszotta a Kecskeméti Katona József Színház (rend. Hegyi Árpád Jutocsa) és a Pécsi Nemzeti Színház (rend. Szőke István).³² Sőt, 1987 nyarán a Gyulai Várszínházban, majd a budapesti Vígszínházban Sík Ferenc megrendezhette Sütő András *Álomkommandó* című drámáját, amely a holokaustt tematikát a mindennapi diskurzus tárgyává tette.³³ S bár a hetvenes évek óta, a holokaustt

³² A Nemzeti Színház után a következő bemutatók következtek: Katona József Színház, Kecskemét (1987. február 5. rend.: Hegyi Árpád Jutocsa); Pécsi Nemzeti Színház, Kamaraszínház (1987. október 17., rend.: Szőke István m.v.); Egyetemi Színpad – Kutas Udvar, A vidám vállalkozó (1995. június 10. rend.: Galkó Balázs); Móricz Zsigmond Színház (1995. október 28. rend.: Telihay Péter); Budapesti Kamaraszínház – Tivoli (1998. április 4. rend.: Alföldi Róbert); Miskolci Nemzeti Színház (2001. január 26. rend.: Hegyi Árpád Jutocsa); Szkéné Színház (2004. május 8. és október 28. rend.: Somogyi István); Harag György Társulat, Szatmárnémeti Északi Színház (2006. március 10. rend.: Parászka Miklós); Gárdonyi Géza Színház (2008. szeptember 26. rend.: Zsótér Sándor); Centrál Színház (2008. október 17. rend.: Puskás Tamás); Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy (2010. november 9. rend.: Bocskárdi László); Nemzeti Színház (2013. március 22. rend.: Mohácsi János); Komáromi Jókai Színház (2014. május 2. rend.: Szőcs Artúr); Vígszínház (2016. március 9. rend.: Valló Péter).

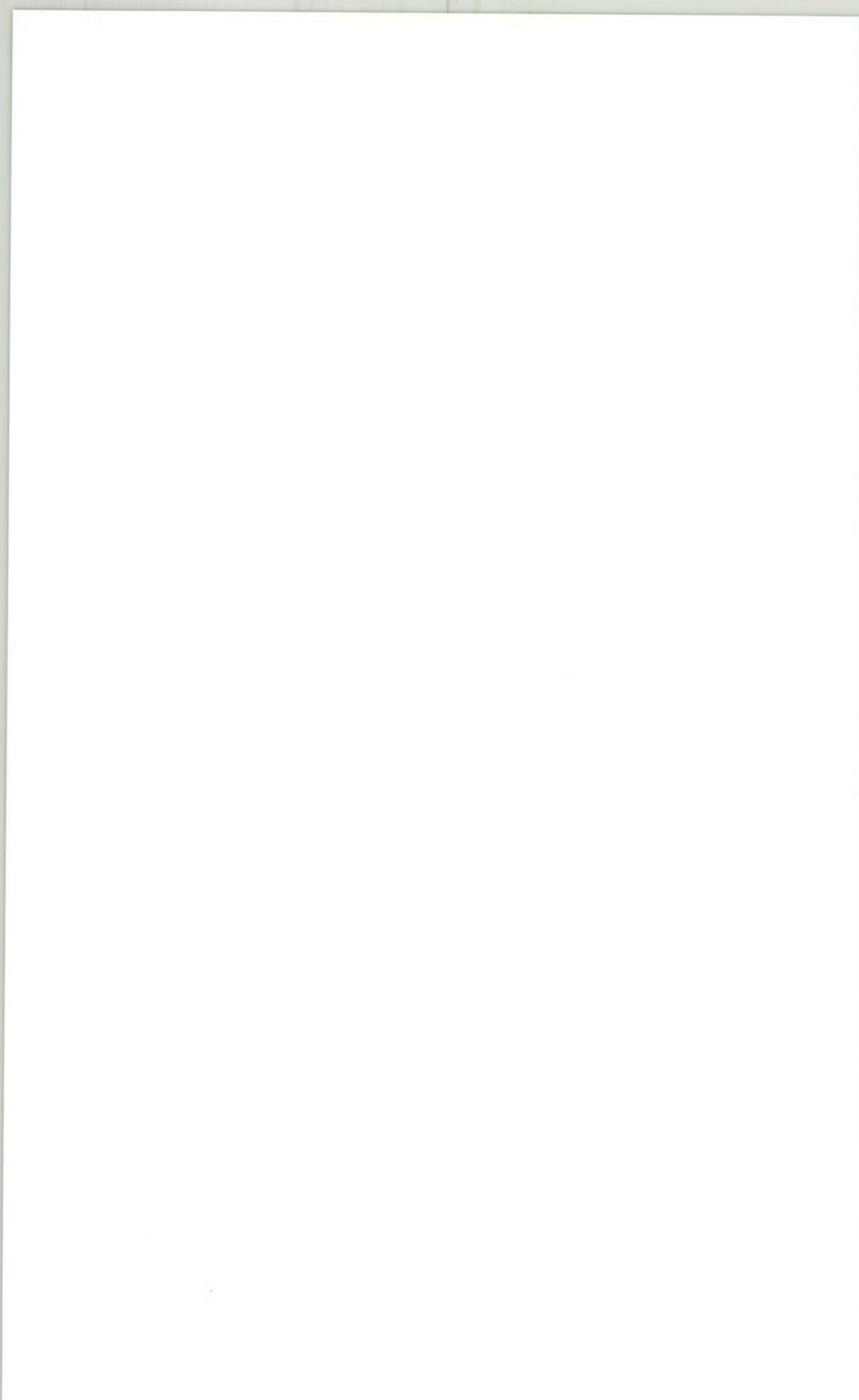
³³ Bár nem Shylock-témát bontott ki, az *Álomkommandó* szerkezete rokonítható azokkal a nyugat-európai *Velencei*-feldolgozásokkal, amelyek a náci Németországba helyezték a történetet. Hanan Snir 1995-ös, a weimari Deutsches Nationaltheaterben bemutatott adaptációja a színház a színházban effekttel játszott: „a koncentrációs tábor zsidó foglyainak – csak emlékeztetőként, Buchenwald Weimar közelében fekszik – Shakespeare darabját kellett színpadra állítaniuk, hogy az SS őreket szórakoztassák” (Sabine SCHÜLTING, „I am not bound to please thee with my answers”: *The Merchant of Venice* on the post-war German stage. In: *World-Wide Shakespeare. Local Appropriations in Film and Performance*, szerk. Sonia MASSAI, London és New York, Routledge, 2005, 69.). George Tabori [Tábori György] eredetileg szintén egy olyan verziót készített volna még 1978-ban, amelyben a tárgyalási jelenetet a Dachau-i koncentrációs táborban adták volna elő. Mivel a városvezetés nem engedé-

magyar emlékezetének a befogadása kétségtelenül sokat haladt előre az eltelt időben, de „máig nem történt meg történelmünk e negatív korszakának, s a vele kapcsolatos magyar felelősség kérdésének maradéktalan, és akár a hivatalos emlékezetpolitikai befogadása sem”.³⁴

lyezte a produkciót, Tabori a München Kammerspielében már egy másik, a Shakespeare-szövegre való reflektálásokon alapuló előadást rendezett, *Ich wolte, meine Tochter läge tot zu meinen Füßen und hätte die Juwelen in den Ohren: Improvisation über Shakespeares Shylock* címen. A tizennyolc jelenetből álló produkció „Shakespeare darabjának alapos elemzését reprezentálta, mely túlmént a bináris oppozíciókon és megtagadta az antiszemitizmus gazdasági, pszichológiai vagy szociológiai magyarázatainak bármilyen lehetőségét” (SCHÜLTING i. m., 69). Ezzel ellentétben Peter Zadek 1988-as bécsi Burgtheater-beli *Kaufmann von Venedig*-je a kortárs New York-i Wall Street miliójébe helyezte a történetet, felhívva a figyelmet, hogy „a keresztény társadalom nem védheti meg magát az »idegenektől«, mivel a hazai és az idegen közötti határok felszámolódtak” (Schülting i. m., 69). Meg kell még említenem Charles Marowitz verzióját, a *Variations on the Merchant of Venice*-t, amely a történetet az 1948-as brit fennhatóság alatt lévő Palesztinába helyezte. Marowitz darabját 1977-ben az Open Space Theatre mutatta be (lásd Bill OVERTON, *The Merchant of Venice. Text and Performance*, London, Macmillan Education, 1987, 70–71). S ne felejtjük el Arnold Wesker átíratát sem (*Shylock*, bem.: 1976, Stockholm).

³⁴ GYÁNI GÁBOR, A Holokauszt magyar emlékezete, = *A Holokauszt Magyarországon hetven év múltán*, szerk., Randolph L. BRAHAM és Kovács András, Budapest, Múlt és Jövő, 2015, 195.

A SZÍNHÁZI NEVELÉS
POLITIKUSSÁGA



Kérdez, és nem állít

Mezei Éva gyerekszínháza 1978–1979-ben

Tanulmányomban az 1976-ban létrejött Gyerekjátékszín nevű amatőr színházi csoport két gyerekeknek szóló színházi előadásának politikusságát¹ elemzem. Az *Itt járt Mátyás királyt* 1978-ban, a *Tavaszi Tótágast* pedig 1979-ben Mezei Éva² rendezésében mutatta be a csapat. Mindkét előadás formailag és tartalmilag egyaránt (komplex) színházi nevelési előadásnak³ (TIE-nak) te-

¹ Politikusság alatt jelen esetben a közéletiséget értem, vagyis aki részt vesz a közéletben, aki aktív vagy passzív politikát folytat.

² Mezei Éva a Színház- és Filmművészeti Főiskolán végzett 1951-ben. Először a Vidám Színpadon, majd Egerben rendezett. 1957-től a Népművelési Intézet munkatársaként az amatőr színjátszás egyik módszertani irányítója lett. 1961–1968 között az Universitas társulatának vezetőrendezőjeként dolgozott. Rendezett a rádióban, 1967-től a Pannónia Filmstúdióban szinkronrendezőként. 1985-től a budapesti Pinceszínház igazgatója lett. in *Magyar Életrajzi Lexikon 1978–1991*, szerk. KENYERES Ágnes, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1994, 618.

³ „Olyan – az angol Theatre in Education ('színház a nevelésben') módszertanán alapuló – színházi nevelési / színházpedagógiai program, amelyben a színház eszközeivel elkészített jelenetek, jelenetsorok és a hozzájuk kapcsolódó felkészítő és feldolgozó beszélgetések és az ebbe sajátos esztétika alapján illeszkedő interaktív munkaformák révén megvalósuló feldolgozás dramaturgiai szerves egységet képez. [...] A színházi részek épülhetnek az önkifejezés bármilyen verbális és nonverbális műfajára [...]. A hazai gyakorlatban kb. 2–4 óra időtartamú program mindig pontosan behatárolt korcsoportba tartozó résztvevők [...] számára készül, akiknek a hagyományos színháznézői szerep mellett többféle egyéb szerepet, részvételi lehetőséget kínálnak. Az előadást színész-drámatanárok valósítják meg, akik az előre elkészített színházi részekben színészi, másrészt az interaktív szaka-

kinthető, amely jelen esetben azért fontos, mert, ahogy Mezei Éva fogalmazott, a „TIE-előadás feladata, hogy a színházi-dramai technikákat a nevelés, tágabban a társadalmi feladatvállalás szolgálatába állítsa”.⁴ A két gyerekjátékszínes előadás elemzése során térek ki arra, hogy a vizsgált kontextusban mit jelent a nevelés és a társadalmi feladatvállalás. Kutatásom az 1970-es évek második felére fókuszál, így a kulturális automatizmus olyan, az államszocialista időszakra jellemző momentumait említem, amelyek a politikusság szempontját teszik előtérbe a két előadás elemeinek analizálásakor.

Gyerekjátékszín (1976–1986)

A Mezei Éva által létrehozott Gyerekjátékszín tagjai olyan többségében pedagógusi pályára készülő tanító- és óvónőképzős főiskolásokból, bölcsész egyetemistákból, pályakezdő pedagógusokból voltak, akik gyerekeket akartak tanítani, de a poroszos, hierarchiára épülő oktatástól eltérő módszerrel. Színházcsináló alkotóként és pedagógusként nem a saját csillogásuk, tehetségük bizonyítása volt a céljuk, hanem a gyerekek „kinyitása”, azt vállalták, hogy játékuikkal nem annyira esztétikai, mint inkább morális értéket hoznak létre.⁵ A társulat működésének alapja kettős vállalként jelent meg. Egyrészt, tanárként színházat csinálhattak, színészként működhetnek, másrészt pedig színházon keresztül együtt játszhattak gyerekekkel és fiatalokkal. Az utóbbi erős alapot adott a tanári pályához, a napi iskolai és pedagógiai gyakorlatukhoz. A gyerekekkel és fiatalokkal való foglalkozás a színházi előadásokon, a színjátszáson túl is feladatot jelentett a játszóknak számára, ugyanis a megállított színházi jelenetekben a résztvevő-

szokban színészi és drámatanári munkát végeznek.” in *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerk. CZIBOLY Ádám, Budapest, InSite Drama, 2017, 159.

⁴ MEZEI ÉVA, *Színház a nevelésben: Theatre-in-education*, Színház, 1986/11, 25.

⁵ FÖLDES Anna, *Játsszunk színházat*, Színház, 1978/9, 22.

ket véleményükről kérdezték és bevonták őket az előadásokba.⁶ A Gyerekjátékszin pedagógiai profiljával kapcsolatban Mezei Éva azt nyilatkozta, hogy angliai tanulmányútja során, 1970 körül alakult ki benne az az ötlet, elképzelés, hogy Magyarországon is érdemes lenne megtapasztalni a drámajátékoknak a gyerekekre gyakorolt hatását, és ily módon felhasználni a színházban, a színjátszásban rejlő nevelő erőt.⁷ A gyerekjátékszínes előadásokban színházi szempontból eltűnt a fal a gyerek és a színészek/színját-szók között, hiszen a gyerekek nemcsak passzív befogadói, hanem aktív résztvevői voltak a történetnek. A színház katartikus élményétől a gyerekek, fiatalok érzelmileg fogékonnyá váltak, s ebben az állapotban szembesültek erkölcsi, etikai problémákkal, melyeket a színészek segítségével közösen próbáltak megoldani.⁸ 1978-ban és 1979-ben Mezei Éva rendezésében két olyan gyerek-színházi előadást mutattak be, melyek a fennálló államszocialista rendszer sem ideológiai, sem pedagógiai gyakorlatának nem feleltek meg: (1) kérdeztek, és nem állítottak (2) önálló vélemények megformálására adtak lehetőséget, egyéni gondolatok kaphattak teret (3) olyan helyzeteket vizsgáltak, amelyekről mások előtt nem volt szokás, nem illett beszélni: bűn/bűnösség/büntetés, családi problémák, szülők veszekedése, igazságosság és igazságatlanság (4) cselekvésre adtak lehetőséget.

Itt járt Mátyás király, 1978

Az *Itt járt Mátyás király* című mesejáték a *Mátyás király és a kozsvári bíró* című népmesét vette alapul.⁹ A szöveggönyv csapmunka eredményeként, közös ötletelések és improvizációk

⁶ Az élet tanítható, Mezei Éva rendező, drámapedagógus szellemi öröksége, szerk. ILLÉS Klára, Pécs, Alexandra, 2008, 274.

⁷ FÖLDES Anna, i. m., 22.

⁸ NÁNAY István, *A gyerekek és a színház*, Színház, 1978/9, 21.

⁹ TÓTH Béla, *A magyar anekdotakincs I.*, Budapest, Singer és Wolfner Kiadása, 1898–1903, 115.

során jött létre.¹⁰ A *Mátyás király és a kolozsvári bíró* című mese dramatizálása során olyan meseszereplők is bekerültek a történetbe, akik a kolozsvári bíróról szóló történetben nem jelentek meg: Beatrix királyné, Fityisz, az udvari bolond, Zsuzska, a komorna, a kolozsvári bíró és családja (a feleség és a három lány), illetve a Rendőrfőnök. Mindegyik újonnan behozott szereplő köré épült egy-egy morális kérdés, amely árnyalta a történetet és behozta a többszempontú elemzés lehetőségét. Beatrix királyné például olyan feleségként tűnt fel a történetben, akinek hiányzik az állandóan dolgozó férje. Ezzel a helyzettel kapcsolatban a résztvevő gyerekek felé olyan kérdéseket fogalmaztak meg a játszó, mint például, mi a király dolga, amikor hívja a kötelesség, de a feleségének is szüksége van rá.¹¹ „Mit tegyen a király, ha már ebbe a helyzetbe került? Mit válasszon? A feleségét? Az igazságot? Ezt hívják dilemmának! Kíváncsian várjuk, ti hogyan oldanátok meg? Gyerekek: (válaszolnak).”¹² Ez a beszélgetés már a gyerekek véleményét tartotta fontosnak a fenti dilemmával kapcsolatban, funkcionálisan pedig már az értelmező gondolkodásnak adott terepet. Először értelmezni kellett a helyzetet és megoldási javaslatokat kellett tenni annak érdekében, hogy a résztvevők döntsék el, hogy mi a fontosabb. A kolozsvári bíró családján keresztül a gyerekek olyan kérdésekkel találkoztak, hogy mit jelent a gazdagság iránti vágy, milyen következményekkel jár a mértéktelenség. A Rendőrfőnök helyzetének vizsgálata során a résztvevők megfogalmazhatták, hogy bűnös-e az az ember, aki végrehajtotta azokat a törvénye-

¹⁰ A szövegkönyv megjelent Mezei Júlia gondozásában. Ld.. MEZEI Júlia, *Gyerektévéjáték*, Budapest, Móra Könyvkiadó, 1986. Ebben a kötetben Balogh Géza és a Gyerektévéjáték közös írásaként jelölték a szövegkönyvet.

¹¹ Földes Anna cikke azt rögzítette, hogy „a gyerekek azt választották, hogy az ország ügye fontosabb”. „Mátyás ezután a gyerekek tanácsát követi, amikor álruhába öltözik, és rájuk bízta, hogy (a szereplő komornával együtt) elhittessék a királynővel a kiagyalt rablómesét, hogy továbbadják, kézbesítsék és fel is olvassák a Kerge Samu kolozsvári főbíróhoz intézett királyi levelet.” in FÖLDES Anna, i. m., 21.

¹² MEZEI Júlia, i. m., 78–79.

ket, amelyekkel ugyan nem értett egyet, de nem mert a hatalommal szembeszállni.¹³ A kolozsvári asszonyok szerepein keresztül pedig elősegítették annak a helyzetnek az elemzését, hogy a papírfalak építésében való részvétellel bűntársakká váltak egy csalásban, hogy a király ne fedezze fel az iskola, a könyvtár és a szálloda hiányát, és így el akarták hitetni a királlyal azt, hogy az ország pénzét az előírtak szerint használták fel.¹⁴ Az előadás legnyitottabb és legimprovizatívabb pontjaként a záró helyzet, a bírósági tárgyalás jelent meg.¹⁵ Itt a gyerekek egy bírósági tár-

¹³ „– Ki a bűnös?

– A főbíró – vágja rá gyorsan egy fekete kisfiú.

– Hát még?

– A rendőrfőnök is, mert gondolkodás nélkül követte a parancsokat.

– Ő csak a kötelességét végezte – szól közbe az angyalarcú „ülnök” – de hamar lehurrogják. ...

Vádolnák nagy hévvel a bíró lányait is, de belátják: ők is sokszor meggondolatlanul kérnek pénzt erre-arra a szüleiktől.

– Hát Mátyás? Ő nem vétkes semmiben?

– Nem is ismerte a bírót azelőtt, meg az se a királyt – susognak a gyerekek, majd megszületik a döntés: ő is bűnös, mert megbízott abban, akit nem is ismert.

– Biztos ez?

– Hát, nem annyira bűnös, inkább hibás.” In. PÁLFFY Judit, *Hogyha szívből-igazából... A Gyerek Játékszín érdekes kísérlete, Esti Hírlap*, XXIII. évf. 99.sz., 1978. április 28, 2.

¹⁴ FÖLDES Anna, i. m., 21.

¹⁵ „Ki vállalná az ügyész, a vádló feladatkörét? Bátran, segítünk felkészülni, a szünetben lesz idő. ... (Ha van, jó, ha nincs, az egyik szereplő vállalja.) Ki hajlandó védeni a vádlottakat? Elvégre mellettük is lehet érvelni. Mindenkinek lehetnek mentő körülményei, mindenki megjavulhat még. (Ha van, jó, ha nincs, hivatalból rendelünk ki védőt, a szereplők közül.) Bírákra is szükség van, pontosabban esküdtekre és ülnökökre, akik végül majd meghozzák az ítéletet. Köszönöm, köszönöm, ti is vegyetek részt a tárgyalás előkészítésében. És végül a tanúkat kérem, jelentkezzenek minél nagyobb számban, és mondják el az igazat, de csakis a tiszta igazat. (Eljátszhatjátok a tárgyalást. Természetesen saját szavatokkal. Például így kezdve: Bíró: A tárgyalást megnyitom. Ismertetem a tényállást. A tárgyalás többi része előadásonként változik. Az ítélethirdetés után a finálé következik: „Mára a játék véget ért...” in MEZEI Júlia, i. m., 103–105.

gyalás szereplőivé váltak és el is játszhatták magát az eljárást. A tárgyalás többi része pedig előadásonként változott. A vád és a védelem képviselőit felnőttek játszották, de a tanúk és esküdtek felelősségteljes szerepét a gyerekek töltötték be. Ezek már nem egyszerű megszólalási lehetőségekként jelentek meg, hanem külső, segítői szerepekként saját véleményekkel, gondolatokkal.¹⁶ „A bírósági tárgyalás legfontosabb kérdése: Vajon hogyan oszlik meg az elkövetett törvénytelenségek felelőssége a főbíró és az ő utasításait követő rendőrfőnök között?”¹⁷ A gyerekek olyan morális kérdéseket jártak körül a történet segítségével, mint hogy hogyan épített közpénzből kastélyt és horgásztanyát Kerge Samu és a rendőrfőnök; milyen felelősség terheli a zsarnokságot némán tűrő várost, meg az álruhás királyt cinkosként börtönbe hurcoló gyereksegítőket?; el kell-e marasztalni a királyt, mert alkalmatlan emberekre bízta a város vezetését, és megbízott a hazug informátorokban?

A bírósági tárgyalás során véleményközlő-, illetve döntéshozó funkcióban nyilvánultak meg a gyerekek.¹⁸ A résztvevők az igazságosság és az igazságtalanság kérdéskörét járták körül, másrészt az esküdtek körültekintő mérlegelés alapján hoztak ítéletet: börtönbüntetést vagy onkolozással és a tisztségből való kiebrudalással.¹⁹

¹⁶ „Érdekes, tanulságos beszélgetés, amely a gyerekek tájékozottságát – sőt egyes kifejezésekben túlinformáltságát, rossz sztereotípiák beidegződését – bizonyítja. Még ítéletet is hoznak. A főbíró 5 évig, a rendőrfőnök 3 évig üljön a börtönben. (Még a közügyek gyakorlásának eltiltásáról sem feledkeztek meg a bírák.) A főbíróné menjen dolgozni, ha pénzt akar, Mátyást is figyelmeztetik, legyen máskor körültekintőbb, mielőtt kiad az állampénzből.” in PÁLFFY Judit, i. m., 2.

¹⁷ FÖLDES Anna, i. m., 21–22.

¹⁸ Egyrészt „a védőnek arra a kérdésére, hogy vajon a főbíró családját elmarasztaló kislány nem szokott-e otthon pénzt kunyerálni, nem szeret-e szépen öltözködni, a tízéves tanú tiszteletet parancsoló határozottsággal válaszolt: de igen, csak nem az ország pénzéből...” in Ua.

¹⁹ Ua.

„Az előadás tehát megírt, megrendezett és improvizatív részekből előttünk állt össze.”²⁰ Az improvizatív részek adtak teret a fennálló rendszer által nem támogatott nyitott gondolkodásnak és cselekvési lehetőségnek. Kérdeztek és nem állítottak a valóság kontra fikcióval kapcsolatban. A résztvevő gyerekekkel a bűnt, a büntetést, az igazságot és az igazságtalanságot vizsgálták. A közösség erkölcsi elvárásaival szemben megjelenhetett az egyéni erkölcs, az egyéni felelősség gondolatának fontossága. Nem felülről mondták meg, hogy ki mit tartson bűnnek, büntetésnek; mi az igazság és az igazságtalanság, hanem a szubjektív és független erkölcsi gondolkodás és vélekedés jelenhetett meg.

Tavaszi Tótágas, 1979

A *Tavaszi Tótágas*²¹ című színházi előadását Tyendrjakov²² *Tavaszi Tótágas* című kisregénye alapján hozta létre a Gyerekjátékszín középiskolás korosztálynak. Az 1970-es évek nevelési folyamatába ideológiailag illetett egy szovjet ifjúsági regényt választani egy előadás kiindulópontjaként. A kisregény²³ tör-

²⁰ MÁTÉ Lajos, *Budapesti színjátszó napok*, Népszava, 1979. november 24, 5.

²¹ Az eredeti szöveggönyvet Csapi Sándor, volt gyerekjátékszínés bocsátotta rendelkezésemre. Ez a fennmaradt szöveg olyan kutatásra adott lehetőséget, amelyben már Mezei Éva részletesen kifejtette az előadás történetének vizsgálandó helyzeteit, illetve a pedagógiai célokat is rögzítették a szöveggönyvben.

²² Vlagyimir Tyendrjakov szovjet író. Magyarországon az 1970-es évekre már ismert szerző lett, miután a Magyar Televízió 1964. február 29-én bemutatta Tyendrjakov *Hármas, hetes, ász* című novellájának dramatizált változatát *Dáma, hetes, ász* címmel. Ld. Dr. HEKLI József, *Vlagyimir Tyendrjakov kisebb prózai alkotásai*, in *Az Egri Tanárképző Főiskola Tudományos Közleményei*, szerk. Dr. BENE Sándor, Eger, Hungária, 1968, II. Tanulmányok a nyelv-, az irodalom és a történet-tudományok köréből, 177.

²³ Vlagyimir Tyendrjakov *Tavaszi Tótágas* című kisregénye 1973-ban jelent meg a novemberi Nagyvilágban, rádióváltozata már 1975-ben műsoron volt a Magyar Rádióban.

ténetéből a gyerekjátékszínesek²⁴ Gyuska, a főszereplő alakját és helyzetét emelték át az előadás középpontjába. Tyendriakov Gyuskája egy olyan 13 éves fiúként jelent meg a kisregényben, aki nem akart megfelelni azoknak az elvárásoknak, amelyek körülvették: iskolai, szülői, kortársi. Rákérdezett a körülötte zajló események természetesnek tűnő folyamataira: miért kéne egy nála erősebb fiúnak behódolnia, és olyan dolgokat végrehajtania, amelyekkel nem ért egyet. Miért kéne matematikát tanulni, ha nem látja értelmét az életben? Miért élnek együtt a szülei, ha nem is szeretik egymást? Miért nem fogadják el a községben Minyka apját, Nyikita Bogatovot, aki munkanélküli, mikor szerinte attól még lehet jó ember? Kinek vagy minek kell megfelelni? Tyendriakov a kisregényben ezekre a kérdésekre megadta a választ. Az előadás története ugyan megtartotta a kérdéseket, de a válaszokat nem, így a kérdések átkerültek az előadás vizsgálándó helyzeteibe, improvizatív szakasszá formálódtak, így a válaszokat a résztvevő fiatalokra bízták. A szövegkönyvírók olyan történeti szálakat hagytak el, vagy írtak át, amelyek az előadás nevelési szándékát megsegítették. A szövegkönyvben megfogalmazott kérdések és gondolatok mentén az előadás pedagógiai célja több síkon mozgott. Az alkotók a történeten keresztül rákérdeztek egyrészt arra, hogy mit kezdjünk egy olyan helyzettel, amely egy gyerek számára rendkívül kellemetlen; másrészt teret kapott a család intézményéről való gondolkodás: mi tartja össze a szülőket, működhet-e egy kapcsolat szerelem nélkül, miről szól a házasság; harmadrészt pedig a „világgá akarok menni”- gondolat mélyebb megértéséről szólt. A pedagógiai szándék azt mutatta, hogy a tizenévesek összetett problémáinak több szegmensét próbálták az előadásal körüljárni.

Az előadás történetének hőse egy kamasz, Gyuska, aki nehéz helyzetbe került. A tanára Olga néni és a szülei is elégedet-

²⁴ A szövegkönyv borítóján a következő szerepel: Vlagyimir Tyendriakov: *Tavaszi Tótágas* (heveny átigazítás), Igazították: Kiss Angi és Pintér Laci.

lenkedtek vele, mivel nem tanult jól és ráadásul egyest kapott. Gyuskának volt egy jó barátja, Minyka. Mindketten kényszerűen tartották szüleik életét, és ennek hangot is adtak. A történetben feltűnt egy nehezen kezelhető fiú, Szanyka is. Hozzá tartozott egy haveri társaság, melynek alapja a bandázás és a gyengébbek bántása. Gyuska kiállt a bántottakért, így Szanyka őt fenyegette meg késsel. Gyuska tartott az erős fiútól, ezért a fenyegetés után téglát hordott az iskolatáskájában, így érezte biztonságban magát. A történet végén Minyka szúrt sebet kapott Szanykától, végül Gyuska tisztázni tudta a helyzetét, bármennyire is nehezítették a körülmények a fiú igazságát. A történet láttelepet ad az 1970-es évek végi családi- és iskolai problémákról: a munkanélküliség megbélyegző voltáról, az unalomból fakadó agresszió jelenlétéről, „amiről nem beszélünk, az nem is számít”-ról és arról, hogy a szülőknek munka mellett nincs elég idejük foglalkozni a gyerekekkel.

Az előadás során olyan helyeken mondhatták el a véleményüket a középiskolások, amely az adott korban ritkaságnak számított. Az első ilyen kapcsolódási pont a történethez, amikor Gyuska rossz osztályzata miatt konfliktusba került szüleivel és tanárával. Az előadáson résztvevő diákok azt a feladatot kapták, hogy Gyuskaként menjenek be a szobába, és játsszák el azt, hogy a felnőttek ne figyeljenek oda rájuk, mikor hazaérkeznek és a céljuk az legyen, hogy minél hamarabb elhagyhassák a szobát. Itt tehát a diákok szerepbe léphettek és improvizálhattak azzal kapcsolatban, hogy hogyan lehet elkerülni egy ilyen kínos helyzetet. Cselekvési lehetőségük az autoritás megkérdőjelezhetőségéről szólt. A következő megnyilvánulási potenciál a közös gondolkodásban mutatkozott meg a történetben szereplő szülők és a résztvevők szülei életéről. Ez a téma viszont borotvaélen táncolt, hisz nagyon személyes problémákhoz nyúlt: „Lehet, hogy már az én szüleim sem szerelmesek? És vajon szerelmesek voltak-e valamikor? Vagy az én szüleimet már csak a munkájuk, meg a mindennapos megszokás köti már össze?”²⁵ A beszélge-

²⁵ Tavaszi Tótagas szövegkönyv, 19.

téshez való instrukció mederben tartotta a válaszokat, hiszen a középiskolások véleményét kellett kérdezni a látott helyzetről. Itt még arra is felhívta a szövegkönyv a figyelmet, hogy olyan kérdés semmiképpen ne hangozzon el, hogy „jók-e, rosszak-e a szülők”.²⁶ Külön hangsúlyt kapott annak az attitűdbeli hozzáállásnak a kérdése is, „hogya a beszélgetésben teljesen egyenrangú félként szerepeljen a színjátész és a néző”,²⁷ hogy „senkinek sem szabad azonban a kérdéseket úgy feltenni, mint például iskolában a tanár”, hogy „nincsenek »helyes« vagy »helytelen« válaszok”, hogy „a színjátészoknak nem szabad úgy viselkedniük, mintha ők minden kérdésre tudnák a választ”,²⁸ illetve fontossá vált az a momentum, hogy „amikor a beszélgetés megkezdődik, a játékok levetik az adott figura »maszkját«”.²⁹ Ami a téma miatt különösen fontos tanácsként és figyelmeztetésként jelent meg a játékok számára, az az, hogy „semmibe se szabad belemenni, itt a lényeg, hogy a gyerekek mindent beszéljenek ki magukból, ami bennük van, de semmire sem kell választ adni, semmiben sem szabad elmélyedni”.³⁰

Ez a beszélgetős szakasz nehéz problémákat igyekezett vizsgálni: a résztvevők „szülei szeretik-e egymást” kérdésen át, a „szüleik otthon min szoktak veszekedni” témán keresztül a „világgá akarok menni” érzetéig. Olyan helyzeteket elemzett, amelyek abszolút köthetőek korosztályi problémákhoz, kérdésekhez, amelyekről a vizsgált korban nem illet beszélni. A szülői viszonyokon, szereteten és veszekedésen keresztül a „kirakathelyzetek” vizsgálatára, a valós tartalmak keresésére fókuszálhattak a játékok. Gyuska barátját, Minkyát nehéz helyzete a történetben sodorhatta volna oda, hogy elszökjön otthonról, így az előadás során releváns helyzetnek tűnt egy búcsúlevél megfogalmazásának lehetősége. A búcsúlevéllel kapcsolatban a

²⁶ Ua.

²⁷ Uo., 20.

²⁸ Ua.

²⁹ Ua.

³⁰ Ua.

játszók azt az instrukciót kapták, hogy „el kell mesélni a saját személyes tapasztalataikat is ezzel kapcsolatban, hogy a gyerekek érezzék és tudják meg: van ilyen. Mindenkivel előfordulhat. Nem ők az egyetlenek, akik világgá akartak menni.”³¹ Ebben a szituációban a résztvevő középiskolások számára a közösségi gondolkodást, a titok megosztását erősítették.

A gyerekek világáról adott híradást a Gyerekjátékszín *Tótágas* című produkciója. A szó szoros értelmében véve ez nem színház volt, bár jócskán élt a színház eszközeivel: inkább a tizenégy-tizenöt éves gyerekek önvizsgálatát, önmegismerését, döntési helyzetbe hozását szolgáló előadás volt.³² Rákérdezett a valóság fikció kapcsolatára. Lehetőséget teremtett a fiatalok számára, hogy elemezzék a körülöttük lévő világot. Teret adott arra, hogy kérdéseket fogalmazhassanak meg, és ne egyből, készen fogadják el a felnőttek válaszait. A résztvevő fiatalok a történet kapcsán az egyéni élethelyzeteken keresztül a játzókkal együtt a látszatviszonyokat vizsgálták és rákérdeztek annak valóságtartalmára. Kritikai attitűddel élhettek, szabadon és önállóan gondolkodhattak színházon keresztül az őket körülvevő igazságokról, igazságtalanságokról.

Szabad gondolkodás lehetősége

A gyerekjátékszínesek gondolkodását áthatotta a színház eszközeinek és a nevelés technikáinak együttes használata.³³ Mezei Éva igyekezett elkerülni a direkt tanító jelleget az előadásaiban,

³¹ Ua.

³² NÁNAY István, Közelebb a valósághoz: *Tendenciák az amatőr színjátszásban*, Színház, 1980/2, 45.

³³ „Később a Huszonötödik Színház stúdiójában és a Magyar Néphadsereg Művészegyüttesénél módomb nyílt arra, hogy a színházzal és a neveléssel együtt foglalkozzam. Valójában soha nem akartam a két tevékenységi területemet szétválasztani. Főiskolás korom óta legjobban a politikai színház tömeghatása izgatott, és ez izgat ma is.” in FÖLDES Anna, i. m., 22.

ellene ment a kor színházpolitikai elvárásainak.³⁴ Kérdezett, és nem állított gyerekszínházi előadásait. Olyan dramaturgiát hozott létre, amelyben teret és cselekvési lehetőséget kapott a néző, és a történet résztvevőjévé válhatott. Ezek a cselekvési lehetőségek az államszocialista időszakban jöttek létre. Egy olyan időszakban, ahol a tanári-, illetve szülői autoritás megkérdőjelezhetősége elvétve is alig kapott teret, ahol a minden rendben van otthon, a családban, az iskolában, a munkahelyen-kirakathelyzeteinek valóságtartalmára nem illett rákérdezni, ahol viszsza lehetett élni a titok erejével, és ahol a mindennapok látszatát és illúzióját nem szabadott kritizálni vagy önálló véleményt megfogalmazni vele kapcsolatban.

³⁴ „színháznak orientálnia kell a fiatalokat, meg kell fogalmazni kérdéseiket és válaszolni is azokra. A magyar kontextusban a színház révén feltett kérdés és a válasz is felülről (párt, kulturális szervek, ifjúsági színdarabok) érkezik.” in VARGA Luca, *Az „ifjúsági színház” probléma nemzetközi vetületei. Olasz-magyar kommunista kultúrkapcsolatok 1972–1980*, Kultúra és Közösség, 4. évf. 1. sz./2015, 136., http://www.matarka.hu/cikk_list.php?fusz=130597, A letöltés dátuma: 2017. 08. 30.

A megfeleléskényszer apolitikussága¹

*Gondolatok egy színházpedagógiai programról,
avagy hogyan nézhet ki egy elefánt?*²

Pontosan három évvel ezelőtt keletkezett tanulmányomban a művészetközvetítés intézményes gyakorlatát meghatározó négy tényből vontam le azt a következtetést, mely szerint Magyarországon nemcsak körvonalazódik, hanem kirajzolódni látszik a színházi nevelés diszciplináris tere.³ Amellett érveltem, hogy a színházi nevelés szakmai közege eltérő igényességgel, de vitathatatlan elszántsággal törekszik arra, hogy előadásaikban színre vigyék a szociológiai fordulat (*social turn*) tanulságait levonó humántudományok olyan terminusait, mint a „közösségi részvétel”, a „politikusság” és az „intervenció”.⁴ Ezt a kijelentése-

¹ A tanulmány az OH-KUT/6/2017 jelzésű kutatótanári program részeként készült. Megírásához nélkülözhetetlen segítséget jelentettek a Hodován Margittal, Szabó Zselykével és Vági Eszterrel folytatott beszélgetések, illetve a csoport nyitottsága, amellyel fogadták megfigyelő jelenlétemet.

² *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerk. CZIBOLY Ádám, Bp., InSite Drama, 2017, 204.

³ Kiss Gabriella, „A színház csak ürügy”: A színházi nevelés szemünk előtt be-, át- szét- és talán megrendeződő diszciplináris tere = *Rendezett tér: Be-, át-, szét-, megrendezett terek a színházban és a drámában*, szerk. BALASSA Zsófia, GÖRCSI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra, ROSNER Krisztina, Pécs, Kronosz, 2015, 209–219.

⁴ Vö. pl. Claire BISHOP, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London, Verso Books, 2012.

met igazolta a 2017 decemberében megjelent *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, hiszen az In Site Drama koordinálta projekt már határozottan törekedett azoknak a művészetpedagógiai tevékenységeknek a teoretizálására, amelyek – mivel határátlépések soraként artikulálódnak – csak az alkalmazott színháztudomány, a konstruktív pedagógia és az empirikus, illetve kritikai szociológia előfeltevéseinek birtokában elemezhetőek.

Nos, ennek az alapvetően induktív kutatásnak köszönhetően jelenleg a szakma önképének vállaltan fehér foltja a színházpedagógia. A gyakorló szakemberek ugyanis nem fogadták el ennek a tevékenységi formának azt a definícióját, amely szerint az ország kőszínházaiban 10–18 éves korú fiatalok részvételével zajló foglalkozások során

„a konstruktív pedagógia jegyében folyó művészeti nevelés interaktív színházi munkaformáinak módszertanilag átgondolt alkalmazása arra irányul, hogy közvetíthetővé váljon egy adott művészszínház hagyományos-intézményesült keretében megszülető esztétikai tapasztalat, a résztvevők megismerjék a színház nyelvét (jel- és jelentésképző módjait), megértsék működési elveit”.⁵

Tünetértékű, hogy a kifogások azzal a ténnyel voltak kapcsolatban, mely szerint a Behívó, az IRAM, a RIM, a VÍGdiák stb. kialakulása és működése „közvetlenül a színházból [illetve egy színházból] mint intézményből következik”.⁶ Önállóságukat és függetlenségüket hangsúlyozva egyfelől nem értették meg, hogy a fővárosi művészszínházainak szervezeti struktúrájába integrált programokat törvényszerűen csak problematikus viszony fűzheti a művészszínház hagyományos keretein kívül, nyílt politikai, pedagógiai vagy terápiás céllal létrejövő alkalma-

⁵ CZIBOLY, i. m., 209.

⁶ NEUDOLD Júlia, *Művészetközvetítés kőszínházakban*, Színház, 2017/11, 13.

zott színházi projektekhez.⁷ Másfelől mintha az In Site Drama kezdeményezte online vita reakciói megkérdőjelezték volna az elsősorban német nyelvű szakirodalom *common sensét*,⁸ amelyet azért is érdemes pontosan idézni, mert Ute Pinkert könyve (Neudold Júlia összefoglaló írásának köszönhetően) magyar nyelven eddig kizárólagos hivatkozási alapnak számít:

„[A színházpedagógia] olyan terület, amely a kultúra és az oktatás támogatása okán kötött társadalmi szerződésnek megfelelően legitimálja a színházak közpénzből való finanszírozását. Olyan történelmileg szükségessé vált szolgáltatás, amely színház és közönség kapcsolatát pedagógiai stratégiák mentén alakítja, és így kompenzálja azt a tényt, hogy társadalmunk önértelmezésében a művészszínház folyamatosan veszít jelentőségéből. A színház szervezeti profiljának az az eleme, amely „nézni tanít”, és (mivel az oktatási rendszerben nincs erre mód) átveszi az iskolától a művészi utánpótlás kinevelésének feladatát. Olyan *tevékenységi forma*, amely – miközben létrejötté közvetlenül kötődik a színház intézményéhez – a művészetközvetítés performatív koncepciójának köszönhetően folyamatosan módosul és változik.”⁹

Tanulmányom természetesen több okból sem vállalkozik a terminus kidolgozására. Szoros megfigyelésen és adatgyűjtésen

⁷ Az „egyértelműen definiált csoportok, egyének és/vagy közösségek életébe való beavatkozásával társadalmi változást” elérni kívánó alkalmazott színház definícióját lásd KRICSFALUSI Beatrix, *Aktivitás – részvétel – interpasszivitás, avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?* = *A színpadon túl: Az alkalmazott színház és környéke*, szerk. GÖRCSEI Péter, P. MÜLLER Péter, PANDUR Petra, ROSNER Krisztina, Pécs, Kronosz, 2016, 17–29.

⁸ A hozzászólásokat lásd <http://www.szinhazinevel.es.hu/> (2018.06.03.)

⁹ Ute PINKERT: *Vermittlungsgefüge I.: Vermittlung im institutionalisierten Theater als immanente Dimension und als pädagogischer Auftrag* = *Theaterpädagogik am Theater: Kontexte und Konzepte von Theatervermittlung*, hrsg. Ute PINKERT, Milow, Schibri-Verlag, 2014, 12.

alapuló esettanulmányomban csak és kizárólag arra teszek kísérletet, hogy szemléltessem, milyen nehézségekbe ütközik a leírás tárgyává tenni egy olyan diskurzust, amely csaknem valamennyi hazai kőszínház honlapján önálló füllel rendelkezik, vezetőik az adott társulat alkalmazottjai, és amelynek „pedagógiai” céljai pontosan annyira széttartóak, mint amennyire egyöntetűen mindig intézményhez, színházi struktúrához, kultúr- és oktatáspolitikai rendszerhez kötöttek. Ezért a következőkben csak és kizárólag a Katona József Színház „Behívó” programjának „Szilánkok” csoportjában folyó munkát (pontosabban annak a Hegymegi Máté rendezte *Bádogdob* című előadáshoz kapcsolódó, 2017 szeptemberétől 2018 márciusáig tartó szakaszát) vizsgálom. Abból indulok ki, hogy elemzésem tárgya olyan „esztétikai diszpozitívum”, „amely sohasem elemezhető történeti és társadalompolitikai kontextusától elválasztva, és amelyben mindig manifesztálódik a hatalom egyfajta mintázata”,¹⁰ továbbá, hogy ennek a színházkulturális aktivitásnak két kulcsfogalma a közvetítés és a projektpedagógia. Hipotézisem szerint e három előfeltevés-rendszer következetes figyelembe vételével érthető meg, miért pont ennek az „elefántnak” a kinézetében nem született szakmai konszenzus 2014 és 2017 között.

Mindenekelőtt azt kell tisztázni, hogy ki közvetít. Ki/mi vállalkozik arra a feladatra, hogy heti egy alkalommal húsz 16–18 éves, önként jelentkező fiatal foglalkoztasson a Haris közti próbateremben, illetve bemutassa ezer forintba taksált és önmagáról elnevezett projektproduktumát a Sufniban. Nem beláthatatlan, de nagyon komoly következményekkel jár, ha kijelentjük, hogy a művészetközvetítés pedagógiájának aktánsa esetünkben nemcsak a Belváros egyik legnevesebb kőszínháza, hanem az ország legnagyobb hagyományokkal rendelkező és önmagát 2013-ban „nem szűk körű, partikuláris, elit és rétegszín-

¹⁰ *Applied Theatre*, hrsg. Matthias WARSTATT, Florian EVERS, Kristin FADE, Fabian LEMPA, Lilian SEUBERLING, Berlin, Theater der Zeit, 2017, 14.

háznak” nevező,¹¹ a nagyszínpadon pedig Katonavári Kaposi Színházként színre vivő művészsínháza. Ideje lenne ugyanis tisztázni, milyen narratívák íródnak rá arra a 19. század végi tézisre, mely szerint a művészsínház újra és újra megpróbál a társadalom valós állapotára reflektáló, művészileg kísérletező intézményként működni.¹² A Petőfi Sándor utca 6-ban zajló színházkulturális aktivitás esetében erre az esztétikai tapasztalatra íródik rá a lélektani realizmus elmúlt száz évének, a hazai kisrealizmus elmúlt ötven évének és a magyar színész- illetve rendezőképzés elmúlt harminc évének valamennyi direktívája. Ráíródnak azok a kánonalakító rendezések, amelyek a Katonában folyó színházcsinálást európai horizontból is pozicionálják.¹³ Ráíródnak az elmúlt tizenöt év olyan előadásai, mint a Máté Gábor rendezte *Notóriusok 30.1, 30.2 és 30.3*, és a Pintér Béla rendezte *Ascher Tamás Háromszéken*.¹⁴ Vagyis azok a dokumentum-színházi kísérletek, amelyek a Katona jelenkori önképét fikcionalizálva és a „közzsereplő mint szerep színházi lehetőségeiről” beszélve performálják a művészképzésben és az ország, illetve a főváros színházi életében elfoglalt státuszát.¹⁵ S a Szilánkok esetében rá kell, hogy íródjon a csoportvezető által a Katona repertoárjából kiválasztott rendezés: *A bádogdob*

¹¹ „[...] Az egyén és a közösség lét- és sorsproblémái magától értetődően nem egy elite tartoznak, hanem magára a közösségre, potenciálisan minden egyénre. A színház törekvése nem az elkülönülés, hanem a közönséggel való szabad párbeszéd.” CZIBOLY Ádám, BETHLENFALVY Ádám, *Színházi nevelési programok kézikönyve*, Bp., L'Harmattan, 2013, 87.

¹² Vö. KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Bp., Osiris, 2007, 32–50.

¹³ Vö. www.philther.hu (2018.06.03.)

¹⁴ Vö. Kiss Gabriella, *Az újrajátszás emlékezete: Gondolatok a Katona József Színház Notóriusok-sorozatáról (2007–2013)*, *Alföld*, 2013/8, 88–100.; KRICSFALUSI Beatrix, *Ha nem hiszed, inkább akkor se járj utána*, *Színház*, 2018/2, <http://szinhaz.net/2018/03/28/kricsfalusi-beatrix-ha-nem-hiszed-inkabb-akkor-se-jarj-utana/> (2018.05.06.)

¹⁵ Vö. Kiss, *Az újrajátszás emlékezete...*, i. m.; KRICSFALUSI, *Ha nem hiszed...*, i. m.; *A közzserep mint szerep: Jákfalvi Magdolna és Szabó Székely Ármin levelezése*, *Színház*, 2018/2, <http://szinhaz.net/2018/03/28/kozzserep-mint-szerep/> (2018.04.03.)

Günter Grass-i regényvilágának Mikó Csaba-i adaptációja és annak fizikai színházi olvasata.

Nem kevésbé összetett arra a kérdésre a válasz, hogy e kerek között mit közvetít a Katonában folyó színházpedagógiai tevékenység. A vizsgált csoportot alkotó fővárosi gimnazistákat sem a hétszáz oldalas fejlődésregény világát létrehozó, „konzekvens szövegmérnöki” munka, sem az amorális tabuk által szabályozott kispolgári világ színpadra fényképezése nem érdekelte.¹⁶ A Behívó program ugyanis (az adott előadás megcsináltságára fókuszáló, két- és háromlépcsős modellel ellentétben) vállaltan az *allegorézis* tárgyává tette Hegymegi Máté 2016-os rendezését, amely a könyv kétharmadánál hagyja abba a történetet – akkor, amikor Oskar, akit a saspei temetőben, Matzerath sírja felett tarkón talált egy kő, növekedni kezd.¹⁷ Engedi, hogy a csoport (ez esetben szándékosan naiv) hermeneutikai tudata fogalmazza meg azt a fókuszkérdést, amellyel egy éven át hetente kétszer há-

¹⁶ Vö. Sabine MOSER, *Günter Grass: Romane und Erzählungen*, Berlin, Schmidt, 2000, 30–50.; Bernd NEUMANN, *Konturen ästhetischer Opposition in den fünfziger Jahren = Zu Günter Grass Geschichte auf dem poetischen Prüfstand*, hrsg. Manfred DURZAK, Stuttgart, Klett, 1985, 46–64.

¹⁷ Vagyis önbejelentő gesztusként is értékelhetjük, hogy annak a kortárs magyar drámaírónak az olvasatában, akinek darabjaiban elsősorban a nyelvi, szövegkonstrukcióként megjelenő nézőpontok játéka láttatja az eseményeket, a történelmi múlttal való szembenézés nem a hitlerájt és a Német Szocialista Köztársaság konzumterrorját egyaránt működésben tartó, amorális tabuk által szabályozott kispolgári világának színpadra fényképezését, hanem színpadi beszédmódok hálózatának működtetését jelenti. Vagyis azért nem érdekli a hirtelen harminc centimétert növvő férfi sorsa, mert a nyugat-berlini mozgólépcsőn lehetőségeivel szembenező alakot ugyanaz a probléma foglalkoztatja, mint a kis Oskart: mihez lehet kezdeni akkor, ha valaki a harmincadik születésnapján ugyanúgy nem akar megnősülni, aggregény maradni, kivándorolni, modellt állni, kőbányát vásárolni, tanítványokat gyűjteni, szektákat alapítani, mint ahogy nem akar fűszeres, patikus, pék vagy politikus lenni? Hogyan lehet úgy élni, hogy az élet leélése egyet jelentsen annak a világlátásnak a folyamatos reflexiójával, amelyben élünk? Hogyan lehet úgy élni, hogy a leélt élet olyan saját maga által és saját maga számára teremtett szituációkból álljon, amelyeket nem a mindenkori valóság ideológiái, hanem az így létrejött valóságkonstrukciók szabályrendszerének felforgatása tesz lehetővé?

rom-négy órán át, nyáron kétszer egy héten át, főpróbahéten pedig minden nap akar foglalkozni. Ezt pedig három szerepben segíti a program vezetője. Egyfelől – *dráma- és művésztanárként* – a diákszínjátszás drámapedagógiai alapokon nyugvó tréningjeit és az alapfokú művészképzés legkorszerűbb technikáit alkalmazva motivál a kérdéshorizont közös kutatására-keresésére. Másfelől – *az intézmény alkalmazottjaként* – lehetővé teszi, hogy a résztvevők megnézzék a próbákat, beszélgessenek az alkotókkal. Továbbá – *projektvezető facilitátorként* – koordinálja azt a csoportmunkát, amelyre a részvétel jellegétől és a folyamat mediáltságától függően lehet igaz az a kritérium, mely szerint a produktum használati értéke adja a projektoktatás végtermékét.¹⁸

Kitérőnek tűnik ugyan, de ezen a ponton érdemes figyelmeztetnünk magunkat azokra a módszertani kihívásokra, amelyekkel az alkalmazott színházi előadások elemzése során kell szembenéznünk. Ahogy a komplex színházi nevelési előadások,¹⁹ úgy a színházpedagógiai produktum leírásának is kiemelt része kell, hogy legyen „a performatív alkotás azon konkrét intervenciók stratégiáinak rögzítése, melyek révén (hol jobban, hol kevésbé markánsan) kibontakozik a várt politikai, pedagógiai vagy terápiás hatás”.²⁰ Ennek okán a színházpedagógiai program leírójának olyan értelmezői attitűdöt kell alkalmaznia, amely észre tudja venni az alkotó munka – egyrészt tanulási, másrészt szociológiai, harmadrészt művészi – folyamatának „színrevittségét”.²¹ Ennek előfeltétele, hogy a produktumot olyan előadás-kötelezettséggel járó workshopnak tekintse,

¹⁸ VERÓK Attila, VINCZE Beatrix: *A projektmódszer elmélete és gyakorlata*, file:///C:/Users/User/Downloads/0005_41_projektmunka_pdf%20(1).pdf (2018.03.04.)

¹⁹ Vö. Kiss Gabriella, *A résztvevő színháza mint kulturális modell: Gondolatok a Káva Kulturális Műhely két „kifejezetten felnőtt közönség számára” készült előadásáról* = *Színház és társadalom*, szerk. DERES Kornélia, HERCZOG Noémi, Bp., JAK, 2018 (megjelenés előtt).

²⁰ *Theater als Intervention: Politiken ästhetischer Praxis*, hrsg. Matthias WARSTATT, Julius HEINICKE, Joy Kristin KALU, Janina MÖBIUS, Natascha SIOUZOULI, Berlin, Theater der Zeit, 2015, 138.

²¹ Uo., 143.

amely a foucault-i momentum értelemben dokumentálja az egy éves intervenciót. Vagyis az előadáselemzés művészszenháza produktív kérdéshorizontját meg tudja nyitni egy olyan szövegegyüttes felé, amely egyaránt tartalmazza a Behívó programra jelentkezéshez szükséges „Ki vagyok én?” című kisfilmeket, az ismerkedő foglalkozáson készült drámatanári feljegyzéseket, a foglalkozásterveket, a két tábor tematikus tervét, a résztvevőkkel és a csoportvezetővel készült beszélgetéseket, a megfigyelők feljegyzéseit és természetesen a *Szilánkok* című produktum próbanaplóit, rendezőpéldányát, továbbá magát az előadást, illetve a róla készült írásokat, és a program e fázisát lezáró értékelést. Vagyis olyan diszpozitívumot kell elemeznie,²² amely medialitását, olvasási módjait és értékpreferenciáit tekintve a művészszenház reflexiója felől nézve rendkívül, a tanulási folyamat reflexiója felől nézve megszokottan sokrétű.

Nos, a „*Szilánkok*” diszpozitívja estünkben egy folyamat-orientáltnak induló, ám eredményorientálttá váló projektet dokumentál, amelynek ellentmondásait az alábbi három résztvevői megnyilatkozás szemlélteti:

„A fekete nem szűrki be a fehéret. Inkább szerintem *mindenki megtartja önmagát*, és ettől válik a közös munka nagyon érdekesen bonyolulttá, ami során mindannyian formálódunk és változunk is. Inkább tudnám magunkat különböző színű, méretű és formájú szilánkokhoz hasonlítani, akiből a végén egy egységes mozaik fog összeállni.”

„Fotózáson voltam, mert benne leszek *egy katonás darabban*, mint fénykép.”

„Fárasztó és mentálisan megterhelő. Az eleje még hagyján, de a főpróbahét mindeniből kihozott mindent. A végén nagyon nehezen tudtunk együtt dolgozni, úgy hogy

²² „A diszpozitív maga a háló, amelyet ezek között az elemek között össze lehet fűzni.” Michel Foucault, *Dispositive der Macht*, Berlin, Merve, 1978, 101.

mindenki hull, és ott van a plusz idegesség is, hogy *valami nézhető, minőségit kell csinálni.*”

A folytatás két ventillálás arról, hogy kiemelhetőek-e a produktumból azok az életjátékok, amelyek biografikus tartalma túl explicit, illetve amelyeket az első két előadás nézői „gyengébbeknek” minősítettek. A befejezés pedig egy új projektkonstelláció. A csoport egyfelől együtt dolgozik egy „színházilag megközelíthető” (vagyis drámás konvenciókkal színre vihető), „társadalmi relevanciával bíró” (vagyis a Katona művészszínházi önképéhez kapcsolódó), saját maguk által választott témán, amelynek produktuma nem feltétlenül lesz előadás. Másfelől az eredményorientáltságot valló és vállaló, illetve idén a Színház- és Filmművészeti Egyetemre felvételiző résztvevők számára a színház lehetőséget biztosít arra, hogy színészmesterség és dramaturgia órákon vegyenek részt, illetve katonás színészek segítségével dolgozzanak a repertoárjukon. Ami nemcsak azzal jelent egyet, hogy az eredetileg is a pinkerti összefonódás modell szerint folyó munka elmozdul a professzionizált modell felé.²³ Hanem azt is jelenti, hogy a Behívó program lehetővé teszi: résztvevői még professzionális képzésük előtt betagozódjanak abba a hatalmi rendbe, amelynek fontos koordinátáit jelöli ki 2017-ben Máté Gábor, 2018-ban Zsámbéki Gábor osztályfőnöki pozíciója. Következésképp releváns és (színház)pedagógiaiilag kezelendő veszély, hogy a Behívó egyre távolabb kerülhet az alkalmazott színház definíciójához legközelebb álló és legdemokratikusabb, széles hatósugarú modelltől. S égető kérdés, hogy egy művészszínház részeként képes lesz-e olyan „esztétikai laboratóriumként” működni, amelytől az anyaszínház is „radikálisan produktív újításokat vár el” – és amely a legpontosabban írná tovább a hazai diákszínházt és a hetvenes évek másszínházának hatástörténetét.

Mindezek ismeretében rákérdezhetünk arra, hogy az „erő [milyen] játékába van belefoglalva, [...] a tudás [milyen] ha-

²³ A modellek leírását lásd NEUDOLD, i. m., 13–14.

táraihoz van kötve” az a tanulási-tanítási folyamat, amely a csoportot működtető színházpedagógiai koncepció lényege?²⁴ Az egyik ilyen – mint már sejtettük, legkönnyebben átléphető – határ Günther Grass regényének recepciótörténete, Mikó Csaba átdolgozásának teatralitása és a Hegymegi-rendezés olvasata. A produktumot alkotó jelenetek címei (*Anyaméh, Hazugságblokk, Félelem, Holnaptól, Megszokás, Elveszett gyerek, Álmok és döntések, Coming out, Vetkőzés, Felnőni*) egyértelműen artikulálják a felnőtté válás fókuszkérdését, amelynek segítségével az adott korosztály kapcsolódni tudott az adaptációhoz.²⁵ A biografikus tartalmú és a legkülönbözőbb (hol szituatív, hol státuszközpontú, hol mozgásos vagy kreatív-zenei) improvizációs technikákkal készült életjátékok – akárcsak a Vörösmarty Mihály Gimnázium 2017-es *Csonkája* – *sui generis* hozzásegítik őket a mélyebb és ellentmondásosabb tartalmak felfedezéséhez, előítéleteik megértéséhez, az ismerősre vetett idegen tekintet létrejöttéhez. Irányított és globális *coming out*-ként változást idéznek elő önképük felnőtt voltával kapcsolatosan, de legalábbis reflexió tárgyává teszik azt. Ennek legnyilvánvalóbb bizonyítéka az a gesztus, hogy a #metoo kirobbanásakor a produktum harmadik és negyedik előadására készülő csoport ragaszkodott ahhoz, hogy a színház nyelvén reagálhassanak a történetekre.

Az E/1. számú megmutatkoztatások kiszolgáltatottságát hivatott enyhíteni a produktum szerkesztési és formanyelve, amelynek absztrakciós foka a Katonában látott előadások játéknyelveivel való értő találkozásról is tanúskodik. Míg el-

²⁴ FOUCAULT, i. m., 123.

²⁵ „Kisgyerekként mindenki a felnőtteket irigyli, mert nekik mindent szabad. Vagy mégsem? ... Vajon miért dönthet úgy egy hároméves kisfiú, hogy megáll a növésben és örökre gyerek marad? És vajon mi okozhatja később, hogy hirtelen mégis felnőtt? Mit jelent ma felnőtté válni - és mit jelenthetett mindez 50-80-100 évvel ezelőtt? Miként helyettesítheti a dobszó az emberi beszédet, és vajon mitől törnek be sorra a kirakatok?” <http://behivo.hu/index.php/programok/katona-klub/szilankok> (2018.03.03.)

foglaljuk a helyünket a nézőtéren, a résztvevők egy, a Sufni színpadát betérítő molinószőnyeg alatt fekszenek, majd egyre hangosabb lélegzés és nejlonzörgés kíséretében gurulnak elénk. Ez a nyitójelenet újrajátssza a Hegymegi-rendezés nyitóképét, amikor Szirtes Ági egy mitikus őszanya robbanásra kész kinetikus szobraként ül a Kamra kobaltkékre világított, fehér ablakkeretes világának közepén, és a nézőnek az az érzése, mintha hófehér, sokrétű szoknyája nemcsak betértené, hanem be is burkolná a színpadnyílást. Az ehhez hasonló (kontaktgyakorlatokon, ritmusjátékokon alapuló) megoldások, illetve a kreatív írás dominanciája jelzik, hogy a kisrealista magyar színházi hagyományon iskolázott fiatalok számára tényleges impulzusként működtek a színház formabontóbb előadásai.

Ugyanakkor éppen e tény kapcsán nem szabad figyelmen kívül hagyni a projektalapú tanulási folyamat azon dinamizmusait, amelyek a Katona intézményi státuszához kötik a programot. Egyfelől sajnos nincsenek arról adataink, hogyan változtak meg a csoport tagjainak színháznézői szokásai. Vajon a nyitás-nyitottság reflektált „Katona-rajongókká” változtatta őket, vagy az ott látott és tapasztalt újszerű élmények hatására a kortárs rendezői színház formanyelveire, újszerű jelenségeire, határátlépéseire érzékeny nézővé tette őket? Másfelől kérdéses, hogy milyen stratégiákkal próbálja / akarja / tudja ellenpontosítani a program a csoportban már az ismerkedő beszélgetés / játék során érzékelhető perfekcionizmust? Érzékenyen reagálnak-e azokra a pillanatokra, amikor a Behívó program személyiségformáló intervenciója azért gyengülhet, mert az együtt játszás és a közös gondolkodás öröme (a kreativitás zálogát) megzavarhatja, ellenpontosíthatja a művészsínház modell-nézőjének térben mindig is jelen lévő, időben pedig a produktum bemutatásával közeledő jelenléte? A vélt vagy valós nézői elvárásoknak való megfelelés-kényszer pedig azt a vágyat vagy elvárást szüli-e meg, ami nem kívánatos sem a drámapedagógiában, sem a kortárs diákszínjátszásban: úgy játszani a gyerekeket, ahogy azok a felnőttekről (jelen eset-

ben profi színészekről) hiszik, hogy játszanak?²⁶ Mert ez esetben azok a kamaszok, akik a *Szilánkok* utolsó jelenetében egy kreatív zenei gyakorlat stilizálása során annyi ritmusban és annyi szólamban adtak hangot a „felnőni” szónak, ahányan voltak, épp abban a kérdésben kerülhetnek szembe egymással, melyet *A bádógdob* Bebrája így fogalmaz meg:

„De minek volt akkor a dobolás, háromévesnek maradni mindörökre? Sose leszek az, ami az anyám, az apám blablabla... Különb leszek a legkülönbek között... Lófaszt! Tudod mikor voltál az? Egyetlen pillanatig: amikor eldöntötted, hogy más leszel. Amikor arról a lépcsőről a mélybe vetetted magad. És most? Dob nincs. Fűszeres leszel? Patikus, pék, politikus? Vagy nosztalgiázni fogsz, nyafogni a múlton, hogy mi lett volna ha... El fogod hazudni a bukásod történetét? Álmaid nincsenek, szeretteid nincsenek, csak múltad van... és én. Ha már nem mondasz nemet, beszélj! Mást nem tehetsz, mutass példát! Legyél te különb a legkülönbek között. Mesélj! Meséld el bukásod történetét! Ne ismétlődhessen meg újra és újra ugyanaz.”²⁷

²⁶ „[...] nem támogatom azokat a nagyszabású és látványos színielőadásokat, melyekben a rendező/tanár megcsillogtathatja tehetségét és találmányát, a játékos szerepe azonban az instrukciók végrehajtására korlátozódik (az ilyen előadások többsége ugyanakkor sajnos annyira látványos és szórakoztató, a vastaps olyan hosszú és kitartó, hogy a szülők, tanfelügyelők, pedagógusok, mecénások könnyen meggyőzhetők a látottak oktatási hasznáról.” KAPOSI László, LIPTÁK Ildikó, MÉSZÁROS Beáta, *Tanítási dráma: A drámapedagógia a hátrányos helyzetű tanulók integrált nevelésének szolgálatában*, http://hiszem.hu/sites/default/files/tanitasi_drama_hallgatoi.pdf (2018.04.03).

²⁷ MIKÓ Csaba: *A bádógdob*, kézirat

A magyarországi komplex színházi nevelési előadások politikussága (és az angol előkép)

Az alábbiakban a hazai komplex színházi nevelési előadások¹ politikusságának kérdéseit vizsgálom, terjedelmi korlátok miatt inkább csak felvillantva néhány gondolatot a témáról.

Elsősorban gyakorlati szakembernek tartom magamat: a Káva Kulturális Műhely indulása óta vagyok a társulat egyik színész-drámatanára és művészeti vezetője. Munkám kiegészül azzal, hogy munkáltatói és menedzseri (forrásszerzési, marketing, HR és kommunikációs) feladatokat is ellátok – így folyamatosan többszempontúan gondolkodhatok arról, amit csinálok. E cikk tehát sokkal inkább személyes, szubjektív tapasztalaton, mint tudományos elemzéseken alapul.

Jelen voltam az első magyarországi komplex színházi nevelési előadások születésénél, a műfaj terjedésénél, végigkísértem a fejlődés stációit. Azt állítom, hogy amennyiben ezek az előadások nem vesznek tudomást a társadalmi dimenzióról, ha nem kapcsolódnak érdemben azokhoz a társadalmi folyamatokhoz, problémákhoz, amelyek a célcsoportnak tekintett gyerekeket és fiatalokat is zsigerileg érintik, akkor ez a műfaj nem tudja betölteni azt a funkcióját, hogy hozzájáruljon a hazai színházkultúra

¹ Theatre in Education (TiE) előadások. A hazai terminológiában a TiE előadások pontos neve: komplex színházi nevelési előadások. Ld. CZIBOLY Ádám, BETHLENFALVY Ádám, *Színházi nevelési programok kézikönyve*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2013.

és tágabban a hazai demokrácia fejlődéséhez. (Külön elemzés tárgya lehetne, hogy a területen aktívan és rendszeresen alkotók mennyire tartják mindezt vállalt céljuknak és feladatuknak.) A műfaj politikussága nem a tartalom felől ragadható meg első-sorban, de úgy gondolom, mégis van jelentősége annak, milyen témákat vesznek górcső alá ma a hazai előadások.

Magyarországon 1992-től² vannak jelen a komplex színházi nevelési előadások. A műfajt ismerők körében joggal vetődhetne fel a kérdés, hogy milyen társadalmi hatást tudnak felmutatni az alkalmazók, láthatók-e huszonhat év távlatából az eredmények. Több százezer (!) gyerek és fiatal, több ezer pedagógus vett részt ezeken az előadásokon az elmúlt negyedszázadban. Mennyiben tudta befolyásolni a társadalmi közeget egy olyan művészeti, pedagógiai, szociológiai, politikai „eszköz”, amely azt hirdeti magáról, hogy kulcsfogalmai a többszempontság, a kritikai hozzáállás, a cselekvő gondolkodás, a partnerség? Vajon az a társadalmi-politikai rendszer, amiben élünk, ahova közel harminc évvel a rendszerváltás után jutottunk, mennyiben egyeztethető össze azokkal az értékekkel és elvekkel, melyeket a területen alkotók-dolgozók magukénak vallanak? Van-e, lehet-e felelőssége a komplex színházi nevelési előadások alkotóinak abban, hogy 2018-ban az apolitikusság, a közügyek iránti csatlódottság és közöny (újra) uralkodó nézetté vált, a magyar közoktatás és kultúra több szempontból negyven éves vagy régebbi jelenségeket produkál?

Úgy gondolom, a fenti (igencsak bonyolult, komoly elemzéseket követelő) kérdésekre részben válasz, hogy Magyarországon a TiE soha nem vált hálózattá és mozgalommá, mint ahogy Angliában az 1965-ös indulást követően³ az 1970-es és 1980-as

² Az első hazai színházi nevelési társulat, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ ekkor kezdte meg munkáját Gödöllőn. A csoport vezetője Kaposi László volt.

³ Az első TiE társulat az angliai Coventry városi színházában működő Belgrade volt. 1965-ben indultak, a mai napig léteznek.

években. Hosszú évekig két professzionális társulat⁴ jelentette a hazai kínálatot és ma sincs több néhány rendszeresen játszó színházi nevelési társulathoz az országban.⁵ Mivel nem beszélhetünk hálózatról, csupán néhány elkötelezett társulat munkájáról, ezért az eredmények nem adódnak össze, az országos lefedettség nem valósul meg, a kiváltott hatás legjobb esetben is lokális marad.

Hogyan határozhatjuk meg a komplex színházi nevelési előadást?

A komplex színházi nevelési előadások a színházi nevelési programok⁶ körébe és a színházi nevelés területéhez⁷ tartoznak. A pedagógiai céllal alkalmazott színházi formák pedig az alkalmazott színház⁸ egyik fontos szeletét jelentik.

„(A komplex színházi nevelési előadás) olyan színházi nevelési program, amelyben a színház eszközeivel elkészített jelenetek, jelenetsorok és a hozzájuk kapcsolódó beszélgetések, valamint a sajátos esztétika alapján illeszkedő interaktív munkaformák révén megvalósuló feldolgozás-továbbgondolás dramaturgiailag szerves egységet képez. A hazai gyakorlatban kb. 2–3 óra időtartamú komplex előadás mindig pontosan behatárolt korcsoportba tartozó résztvevők (többnyire gyerekek, ill. fiatalok) számára készül, akiknek a hagyományos színház-

⁴ Kerekasztal Színházi Nevelési Központ (1992), Káva Kulturális Műhely Egyesület (1997)

⁵ E jelenség okainak feltárása messze túlmutat e cikk keretein. A korábban említett két társulat mellett rendszeresen készít ilyen előadásokat a RÉV Színházi és Nevelési Társulat (Győr), valamint a Nyitott Kör (Budapest) is.

⁶ *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerk. CZIBOLY ÁDÁM, Budapest, InSite Drama, 2017, 156–157.

⁷ Uo., 151–153.

⁸ Uo., 154.

nézői szerep mellett többféle egyéb szerepet, részvételi lehetőséget kínálnak. Az előadást színész-drámatanárok valósítják meg, akik az előre elkészített színházi részekben színészi, az interaktív szakaszokban színészi és drámatanári munkát végeznek.”⁹

Az előadások témája mindig valamilyen erkölcsi, társadalmi vagy életkori probléma, ami az embert mint a jelenben élő közösségi lényt vizsgálja. A komplex színházi nevelési előadásokban az alkotóknak és megvalósítóknak egyszerre kell színészként és tudatos, pedagógiai módszereket alkalmazó, improvizáló drámatanárként is jelen lenniük, akiknek olykor dramaturgiai, írói, rendezői feladatkörei is lehetnek.

A magyarországi TiE, kiemelten a műfajt meghonosító Keraskasztal és az abból kivált Káva munkája, valamint a két társulathoz köthető képzések, könyvek, módszertani filmek, fesztiválszereplések, workshopok és konferenciák révén nagy részben járultak ahhoz hozzá, hogy a magyar színházkultúrában teret nyert a részvételiség fogalma. Létrejöttek és robbanásszerűen elterjedtek olyan műfajok, melyek a nézőt helyezték a középpontba és módszerükké vált az *alkotói-résztevői jelenlét* megteremtése.

Abban, hogy ma van egy kicsi, de talán egyre növekvő és egyre elkötelezettebb részvételi színházi,¹⁰ közösségi színházi¹¹ alkotói kör és közönség, elévülhetetlen szerepe van a TiE társulatoknak.

„A rendszerváltás óta a magyar színház fő küzdelme a maga jelenidejűségéhez való visszatalálás. Társadalmi érzékenységgű, politikai-kritikai tartalmú színház ezért is jelent meg olyan soká és nehezen a rendszerváltás után: a színház nem tudott saját lét(ezés)éhez kapcsolódni, ez

⁹ Uo., 159.

¹⁰ Uo., 155.

¹¹ Ua.

a hirtelen nagyot fordult valóság feldolgozhatatlan volt. A 90-es évek dermedtségét, iránytalanságát az ezredforduló előtt váltja fel valami új. El kellett jönnie egy új kor-szakban szocializálódó (magyarán: a rendszerváltás után felnőtté, majd szakemberré vált) nemzedéknek, hogy mindezek az elvárások lassan elkezdjenek lehasadni.”¹²

A TiE társulatok és előadások nyilvánvalóan illeszkedtek ebbe a nagyobb trendbe, ugyanakkor – állításom szerint – egyfajta katalizátorként is működtek.

Mit érthetünk politikusság alatt a komplex színházi nevelési előadásokban?

Talán a legfontosabb szempont, hogy az ebbe a körbe tartozó előadások felrúgják azokat a hagyományos polgári színházban megszokott kereteket, hogy ki beszélhet, ki cselekedhet, ki számít alkotónak egy előadásban. A legtöbb esetben „átlagos” általános és középiskolai osztályok a résztvevők, akiket bevonnak az előadás folyamatába – nélkülük nem jön, nem jöhet létre az előadás. Ahhoz, hogy a néző-résztvevők meg tudják fogalmazni saját viszonyukat a felkínált problémához, alkotó módon kell jelen lenniük. Mindenki, a felnőtt színészek, a kísérő tanár és a diákok ugyanabban a térben, egy szinten vannak jelen, mindenki előtt nyitott a lehetőség, hogy a többiek előtt – szerepben vagy szerepen kívül – hangot adjon a véleményének, kérdéseinek, kritikájának akár egy vita, akár valamilyen művészi kifejezőeszköz segítségével. Az előadások a közoktatás minden szereplője előtt nyitottak: jöhetnek és jönnek is diákok az elit gimnáziumokból éppúgy, mint szakgimnáziumokból és szakiskolákból. Jönnek

¹² TOMPA Andrea, *Aminek lennie kell. Miért ilyen ma a politikai színház?*, Magyar Narancs, in <http://m.magyararancs.hu/szinhaz2/aminek-lennie-kell-88851>, A letöltés dátuma: 2018. 08. 28.

mozgássérültek és viselkedési zavarokkal vagy sajátos nevelési igényvel küzdők, felekezeti iskolák diákjai és roma tanulók.

„Az ilyen színházi gyakorlatok célja nem a társadalmi vagy közpolitikai visszasságok szembesítő leleplezése, de még csak nem is egy konszenzuális, a többség által helyesnek vélt megoldás megtalálása közös problémás ügyeinkre, hanem sokkal inkább az egymással vetélkedő vagy akár egymást kölcsönösen kizáró alternatívák megmutatása, azaz az agonisztikus konfrontációként értett demokrácia (Chantal Mouffe) működésének performatív színrevitele. Összhangban azzal a belátással, hogy a színház mediális sajátosságai sokkal inkább a nézőpontok sokszínűségének megmutatását, semmint a (politikai) üzenetközvetítést teszi lehetővé.”¹³

Ezekben az előadásokban nem az üzenet átadása a cél (sem a rendezőé, sem a színészeké), hanem a dilemma középpontba helyezése. Az alkotók igyekeznek olyan kérdést, problémát hangsúlyossá tenni, aminél a többszemponúság, a több nézőpontból való vizsgálódás elkerülhetetlen. Törekednek rá, hogy minden fontos szereplőnek legyen megmutatott igazsága, de nem választanak ezek közül, megelégednek azzal a sikerrel, hogy témává tesznek valami fontosat. Fórumot hoznak létre, ahol egyeztetni lehet a véleményeket, ütköztetni a gondolatokat annak érdekében, hogy párbeszéd alakuljon ki a résztvevők között. Párbeszéd a különböző értékrenddel, világlátással egy osztályban ülő diákok között, párbeszéd diákok és felnőttek között. Céljuk, hogy kialakulhasson a *drámai közélet*, hogy a résztvevők ne horizontálisan, hanem vertikálisan haladjanak a vizsgálódásban.¹⁴

¹³ KRICSFALUSI Beatrix, *A reprezentáció politikája. A politikai színházról*, Színház, 2014/07, <http://szinhaz.net/2014/07/22/kricsfalusi-beatrix-a-representaciopolitikaja/>, A letöltés dátuma: 2018. 08.28.

¹⁴ Ez a szemléletmód időnként még ma is, de évekkel ezelőttig kifejezetten sokszor jelentett problémát a pedagógusok egy részének, akik valamiféle

A politika szó ősetimológiájához visszanyúlva, a közös gondolkodást, a közösség ügyeinek több szempontú megvitatását és a problémák kezelése lehetséges formáinak a felmutatását érthetjük a színházi nevelés politikusságán.¹⁵ Másrészt:

„Ma már nem az dönt egy színház politikusságáról, hogy direkt módon tematizálja-e a politikát”, vagyis nem az egyes művek tartalma, hanem „az érzékelhető megjelölésének általuk intézményesített módjai” számítanak, azaz a színház politikussága „a jelhasználat módjában alapozódik meg.”¹⁶ „A színház akkor fogja fel jól politikusságát, ha olyan szituációkat teremt, melyek nem a politika, hanem saját szabályrendszere felforgatását teszik lehetővé.”¹⁷

A komplex színházi nevelési előadások felforgatják a meglévő jelrendszer egy részét, alkotóik ezekkel a gondolatokkal azonosulva és felvértézve készítik interaktivitásra épülő, pedagógiai célokat is hordozó előadásait.

Anglia és Magyarország – hasonlóságok és eltérések

A TiE mint mozgalom, ideológia és módszer az 1960-as évek Angliájában született. Akkor, mikor a nemzetközi színház színterén megjelentek az első interaktivitást alkalmazó előadások. Gyökerei persze messzebbre, egészen az ókori görög színházig, a reneszánszig, a Jakab-kori angol színházig, a drámapedagó-

igazság kimondását, eligazítást, a probléma megoldásának útját várták a társulatoktól.

¹⁵ ANTAL Klaudia, *A részvételi színház politikussága*, Parallel, 34. sz., 2016, 28.

¹⁶ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. Berecz Zsuzsa, Kricsfalusi Beatrix és Schein Gábor, Budapest, Balassi, 2009, 214.

¹⁷ KRICSFALUSI Beatrix, *Reprezentáció, politika, esztétika (avagy miért nem politikus a magyar színház)*, Alföld, 2011/8, 85.

gia születéséig, a 19. sz. fordulópontjának társadalmi válságáig és persze a két világháborúig nyúlnak vissza.¹⁸ Közvetlen előzménye a faszizmus legyőzése utáni időszak, az a társadalmi konszenzus, mely az angol munkásosztály tagjai számára is elérhető és ingyenes oktatást, egészségügyet eredményezett és egy sor más intézkedéssel együtt a brit társadalom radikális átalakulásához vezetett. Többek között az a felismerés is megszületett, hogy mindenkinek joga van a kultúrához, függetlenül a származásától. Mindez egyfajta ellentételezése volt a sok-sok igazságtalanságnak, ami korábban a második világháború kitöréséhez vezetett. Erőteltjes volt a színházak állami támogatása, hogy eljussanak a fiatalokhoz. A közösségeket elválasztó falak ledöntése volt a legfontosabb cél, be kellett jutni az iskolákba.

Chris Cooper, a birminghami Big Brum TiE Company ex művészeti vezetője szerint a TiE története Angliában négy nagyobb fázisra osztható:

Az elsőben megszületett a színész-tanár alakja, a társulatok nyíltan beszéltek olyan társadalmi kérdésekről előadásaikban, mint például az általános jogok, női egyenjogúság, társadalmi osztályok közötti különbségek, rasszizmus.

A második fázis egyfajta válasz volt a '68-as társadalmi forradalom kudarcára – radikálisan és totálisan akarták megváltoztatni a világot. Úgy vélték, hogy a színház feladata a domináns ideológia leleplezése, hogy utána valamiféle alternatívát tudjanak kínálni. De nyilván ez is egyfajta ideológiává vált: a diákokat bevonták az igazságtalanságok, mindenféle elnyomás, a rasszizmus elleni harc ideológiájába. Mindez tükrözte az 1970-es évek általános átpolitizáltságát Angliában.

A harmadik fázis abból indult ki, hogy az előző fázis sokszor dogmatikussá, didaktikussá tette az előadásokat. Itt már áttevődött a hangsúly arról, hogy mit kellene gondolni, arra, hogyan is kellene gondolkodni. A fogalmi tanulás, a pedagógia, az elmélet

¹⁸ A soron következő gondolatok fő forrása Chris Cooper 2014-es videóüzenete, melyet a Káva által szervezett fórum'14 elnevezésű rendezvényre küldött.

került előtérbe. A társadalomban újabb válságok követték egymást, az utcai radikalizálódás súlyos probléma volt (szakszervezeti küzdelmek, brit hadsereg bevetése). Mindennek a vége Margaret Thatcher kormányzása lett.

Vigotszkij nyomán felfedezték, hogy a gyerekek azért hoznak létre képzeletbeli szituációkat, hogy azon keresztül a valóságot vizsgálják. Ez egyfajta reflexió önmagunkra és egyben a társadalmi felelősségvállalás kezdete is. A TiE mozgalma ekkoriban (az 1980-as években járunk) állandó támadásoknak volt kitéve, mert a hatalom nem gondolta, hogy az oktatás vagy a színház arra való, hogy eszközöket adjon a gyerekeknek az önálló gondolkodáshoz. Nem arra találták ki. Felforgató és destruktív eszköznek látták, lassan és módszeresen meg is indult a leépítése.

A negyedik fázis Edward Bond színházának színrelépését jelenti (közvetlenül azt követően, hogy Bond látványosan kivonult a hivatalos színházi világból). Ő a metaforák és a képzelet útján dolgozik úgy, hogy a közönség nemcsak önmagával találkozik, hanem képessé válik felelősséget vállalni is az adott helyzetért. Azt mondja, hogy a képzeletünk által emberibbé vagy beteg képzeletünk által kevésbé emberivé tudjuk változtatni a világot.

Mindezzel együtt ma már eredeti formájában, eredeti céljaival gyakorlatilag nem létezik a TiE Angliában. Nálunk, Magyarországon huszonhat éve van jelen. Nem értettük, nem érthettük, nem élhettük át létrejöttének valódi okait, hiszen Magyarországot – hasonlóan a többi szocialista-kommunista blokkhoz tartozó országhoz – lényegében teljesen elkerülte a '68-as társadalmi átalakulás. Ettől függetlenül létrejött valami, ami ebben a társadalmi-kulturális környezetben életben tudott maradni és fejlődni is tudott. Mi ezt a módszert adaptáltuk. Nem itt született, hanem felfedeztük és behoztuk Magyarországra.¹⁹ Nem az akkori társadalmi rendszer, nem az akkori színházi kultúra

¹⁹ Újból Kaposi László nevét kell megemlíteni, hisz az ő kezdeményezésére és vezetésével alakult meg a Kerekasztal, az adaptáció az ő döntései nyomán indulhatott magyarországi útjára.

„termelte ki” magából. Nem is tehette volna, hiszen akkoriban egyáltalán nem a valóság feltárása volt a színház legjellemzőbb tulajdonsága.

„A valóság elsikkasztása azért is lehetett sikeres, mert a magyar színház a 19. században még a nemzeti identitás alakításában játszik szerepet, de a 20. század elejétől a polgári-népi szórakoztatás válik domináns elemévé – és nem például a társadalmi szerepvállalás. A polgári szórakoztatásnak nemigen volt szüksége a »valóság« tapasztalatára, arra az élményre, hogy a néző a maga közvetlen valóságát kapja a színpadról, inkább el kívánt lépni tőle. A cenzúra korában aztán sikerült a konkrét, tapasztalati, azonnali valóságot végképp diszkreditálni a művészet, a színház számára.”²⁰

A TiE máshonnan, kívülről érkezett. Észre kellett vetetnie magát, el kellett érnie, hogy alkalmazzák, engedjék beilleszkedni. Utána kezdhette meg inváziós terjedését. Az 1990-es évek legelejétől a magyarországi TiE-nak hosszú-hosszú éveken át keserves, sok energiát emésztő és unalmas harcokat kellett vívnia a színházi szakma egy részével, hogy az végre tudomásul vegye létezését és ne akarja folyamatosan a partvonalra szorítani, ne hivatkozzon rá úgy, mint valami érdekes, de sokkal inkább a pedagógia területéhez tartozó műfajra. Nem segítette a folyamatot, hogy a TiE gyerekekre, fiatalokra koncentráló színházi műfaj, aminek a megbecsültsége hazánkban hagyományosan alacsony.

1992-ben indult útjára az első hazai TiE társulat, a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ. Témaválasztásaiban a Kerekasztal előadásai nem kapcsolódtak társadalmi kérdésekhez, pedig a rendszerváltás bőven kínált – volna – témákat: a vadkapitalizmus hatásai, társadalmi és vagyoni egyenlőtlenségek, munka-

²⁰ TOMPA, i. m.

nélküliség, jogegyenlőtlenség, női egyenjogúság, romák társadalmi helyzete, történelmi traumák feldolgozatlanságai, a kommunista és szocialista múlt feltáratlan ügyei, az induló demokratikus intézményrendszer zavarai. Az első TiE előadás a *Fehér-lófia* címet viselte és egy magyar népmese volt az alapja. A központi téma a cserbenhagyás volt. A második előadás a *Máeldun csodálatos utazása*, a felnőtté válás témakörével, a harmadikként elkészülő *Már megint itt van...* című a kamaszkori szerelem és szexualitás kérdéseivel foglalkozott. Nem kimondottan éles társadalmi témák, hanem életkori problémák. De a lényeg sokkal inkább a forma újdonságán, a korábban kifejtettek alapján: politikusságán volt. A magyar iskolák úgy vetették rá magukat a lehetőségre, hogy osztályokat delegálhattak az előadásokra, amiből egyértelműen érződött: valami olyasmi történik ezeken a közös játékokon, ami nem volt szokás a hazai oktatási és színházi rendszerben. A gyerekek partnerként való megszólítása, véleményük kikérése, fantáziájuk mozgásba hozása volt a cél és a pedagógusok tudták, hogy minderre az iskolai (és egyéb) keretek között nagyon kevés lehetőségük nyílik nekik és a diákoknak is. Egy hosszú politikai elnyomás után érkezett hozzánk a TiE. A diákok és pedagógusaik megértették-megéreztek, hogy ez a módszer szabadságot ad, a színházban való részvételen keresztül másképp érzékelik a valóságot, eszközöket kapnak a gondolkodáshoz. Óriási jelentősége volt mindennek egy poroszos jellegű, sok szempontból anakronisztikus, a frontális oktatás túlsúlyát nyögő oktatási rendszerben, ahol a reformpedagógiai kezdeményezések zárványok maradtak. A színház betört az iskolákba és egyenrangúságot, többszempontúságot, kritikai attitűdöt vitt magával.

A Káva 1997-től, mikor önállóan megkezdte munkáját, ugyanezt az utat járta, az első időkben azt folytatta, amit a Kerekasztal elkezdett (a társulat alapítói hosszabb-rövidebb ideig mindannyian a Kerekasztal munkatársai voltak). Ez igaz volt a témaválasztásokra is, melyeket többnyire a kiindulásként szolgáló irodalmi anyagok határoztak meg.

Néhány év után azonban valami megváltozott. Már nem csak a forma, a tartalom is kezdett belső kritika tárgyává válni. Talán addigra fogalmazódott meg a rendszerváltáshoz kapcsolódó csalódottság, talán addigra váltak nyilvánvalóvá az óriási társadalmi különbségek, talán addigra vált egyértelművé, hogy valamit muszáj kezdeni a romák színházi reprezentációjának kérdéseivel, talán csak fel kellett nőniük az alkotóknak és kiismerni a világot maguk körül.

A 2001-ben Mánfán elindított, majd ott hét évig működtetett, középiskolás beas cigány fiataloknak szóló *Dráma Drom* projekttel és az iskolai kortárs erőszak témáját vizsgáló *Hinta* című komplex színházi nevelési előadással a Káva fókuszba helyezett éles társadalmi problémákat és a következő években felépített a hagyományosabb repertoárja mellé egy olyan sorozatot, melynek előadásai, hosszabb távú drámás és színházi projektjei már nyugodtan nevezhetőek performatív alapú társadalmi beavatkozásoknak. E sorozat darabjai voltak a Krétakörrel és a Parforummal közösen létrehozott, a szabadság témakörét az iskolában vizsgáló *Akadályverseny* előadás, az Ároktőn és Szomolyán a falvak egész lakosságát célzó Új Néző²¹ projekt, a Parforummal készített, a magyar oktatási rendszer szelekciós problémáiról szóló, amatőr roma színészekkel megvalósított *A Hiányzó Padtárs*²² és az ugyanezzel a szereplőkkel közösen létrehozott, az aktivizmusról, majd a menekültekhez való viszonyról szóló *Elveszettek*²³ című előadások. Ebbe a csoportba tartozik a másfél éves, Hódmezővásárhelyen és környékén, főként a tanyasi diákokra koncentrálnak *Szelmalmok*²⁴ projekt és a 2013-ban megvalósított *Az emlékezés drámái*²⁵ címet vi-

²¹ Ld. <https://kavaszhaz.hu/uj-nezo/>, A letöltés dátuma: 2018. 08. 28.

²² Ld. <http://www.sajatszinhaz.org/ahianyozopadtars/>, A letöltés dátuma: 2018. 08. 28.

²³ Ld. <http://www.sajatszinhaz.org/elveszettek-a-hianyzo-pillanat/>, A letöltés dátuma: 2018. 08. 28.

²⁴ Ld. <https://kavaszhaz.hu/szelmalmok/>, A letöltés dátuma: 2018. 08. 28.

²⁵ Ld. <https://kavaszhaz.hu/az-emlekezés-dramai/>, A letöltés dátuma: 2018. 08. 28.

selő előadás-sorozat. Ez utóbbi négy komplex színházi nevelési előadásból állt, melyek mindegyike a jelenben játszódott, de kapcsolódott egy-egy traumatizált, tabusított magyar történelmi eseményhez: az *Üres lap* Trianonhoz, a *Kárpótlás* a holokauszthoz, a *Jelentés* az 1980-as évek ügynök ügyeihez és a *Szobor* a 2008–2009-es romák elleni gyilkosságsorozathoz.

Azt gondolom, talán olyan korszakban élünk, mikor mindehnél nagyobb szükség van a színházi nevelésre Magyarországon. Elképesztő mennyiségű és erejű probléma halmozódott fel a társadalom egyre jobban szétszakadó rétegeiben. Sokan élnek/élünk burokbán, nem tudjuk, valójában hogyan is élnek azok az emberek, akik nem a mi közvetlen társadalmi csoportunk tagjai. Ez a burokbán létezés veszélyes, mindannyiunk számára. Talán most az eddigieknél is jobban kellenek azok a formák, módszerek, melyek segítségével a fiatalok némiképp máshogy érzékelhetik a valóságot és lehetőséget kapnak az önálló gondolkodásra. Mi, színész-drámatanárok közvetítők lehetünk önmagunk és a társadalom között. Érdemes elgondolkodnunk azon, vajon a TiE indulásakor kitűzött célok nem váltak-e valahogy, valami furcsa időutazás eredményeképp aktuálissá a számunkra most, 2018 Magyarországon.

Az a dolgunk, hogy a politikai színházként is értelmezhető TiE módszerével kinyissuk a helyzeteket a gyerekek és fiatalok előtt annak érdekében, hogy eldönthessék: milyen világban és hogyan akarnak élni. A szerep és a keret konvenciói rálátást nyújtanak a résztvevőknek, a színház rezonanciát teremt saját életükkel. A komplex színházi nevelési előadások egyfajta lehetőséget nyújtanak a tér és az idő manipulálására oly módon, ahogy az sokaknak talán soha nem adatott és adatik meg. Nem üzeneteket kell közvetítenünk, hanem megteremteni a lehetőséget arra, hogy a résztvevők saját maguk uraivá váljanak. Ma ez művészeti, pedagógiai és egyben politikai tett is.

Politika – Iskola – Színház

„A demokratikus országokban a politikai nevelés része a tantervnek” – írja Csepeli György *A szabadság iskolája* című tanulmányában.¹ A magyar oktatási rendszerben azonban a demokratikus nevelésnek szinte nincs követhető hagyománya,² a tágan értelmezett politikával való foglalkozás, ahogy a társadalmi és erkölcsi kérdések felvetése is, a mai napig ingoványos terepnek számít az iskolákban.³ A jelenlegi oktatási rendszerben a fegyelmezett, a tudást kritika nélkül elfogadó, a tekintélyelvű rendszerbe belesimuló diákok nevelése az elsődleges,⁴ miközben az iskola egyik fő feladata éppen az lenne, hogy a demokráciára, az aktív állampolgári létre neveljen, illetve hogy teret adjon a társadalom közös ügyei megvitatásának, vagyis a politikának.

¹ CSEPELI György, *A szabadság iskolája* = Állam és Polgár: Változás és folyamatosság a politikai szocializációban Magyarországon, szerk. Csepeli Gy. – Kéri L. – Stumpf I., Budapest, MTA Politikatudományi Intézet, 1992, 87–96. Itt: 91.

² GAZSÓ Ferenc, *A politikai szocializáció folyamatai az iskolában* = Állam és Polgár: Változás és folyamatosság a politikai szocializációban Magyarországon, szerk. Csepeli Gy. – Kéri L. – Stumpf I., Budapest, MTA Politikatudományi Intézet, 1992, 141–145. Itt: 144.

³ CSÁKÓ Mihály, *Demokráciára nevelés az iskolában* = *Látás-viszonyok: tanulmányok Angelusz Róbert 70. születésnapjára*, szerk. Somlai Péter, Budapest, Pallas, 2009, 155–188. Itt: 157.

⁴ SZABÓ Veronika, *Akadályverseny – Demokráciára nevelés színházzal Magyarországon* = *Akadályverseny. Szabadság-projekt az iskolában*, szerk. Horváth Kata, Budapest, L'Harmattan, 2010, 45–66. Itt: 44.

Politika címszó alatt tehát nem pártpolitika értendő, ahogy a politikai nevelés sem a mindenkori kormánypárt törekvéseinek és értékeinek a magunkévá tételét jelenti. A Bihari-féle alapdefiníció szerint⁵ a politika egy olyan érdekek által meghatározott közösségi tevékenységként, viszonyként ragadható meg, mely a hatalom megszerzésére irányul. Hatalmi kérdések hatják át az iskolai élet hétköznapi kapcsolatrendszerét,⁶ a kortárs csoportok strukturálódását,⁷ az iskola intézményi hierarchiáját és a tanár-diák kapcsolatot is. E viszonyok pedig cselekvés közben realizálódnak: egy iskola tanulói a társadalomba való beilleszkedés normáit például a társaikkal folytatott interakciók során ismerik meg és gondolhatják újra.⁸ Az pedig, hogy milyen hatalmi viszonyokkal, pedagógiával és tanárképpel találkoznak a diákok az iskola falain belül, meghatározza a demokráciáról alkotott képüket.⁹

A demokrácia alapfeltétele a demokratikus kultúra,¹⁰ vagyis az, hogy ne csupán intézményi szinten, hanem az interperszonális kapcsolatok során is olyan értékek¹¹ valósuljanak meg, mint az egyén jogainak elismerése, a kölcsönösség, a kooperáció, a konszenzusra törekvés, a tolerancia, az autonóm véleménynyilvánítás, az önismeret, a kommunikáció, a részvétel. A véleménynyilvánítás, a kérdezés, a plurális gondolkodás

⁵ BIHARI Mihály – POKOL Béla, *Politológia*, Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 2009, 65.

⁶ Michel FOUCAULT, *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1990, 240–241.

⁷ CSÁKÓ, i. m., 156.

⁸ A szociális konstruktivizmus, vagyis a konstrukcionizmus a tanulás folyamatában a társas folyamatokat tartják meghatározónak. Ld. NAHALKA István, *Hogyan alakul ki a tudás a gyerekekben? Konstruktivizmus és pedagógia*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 2002, 45–49.

⁹ SZABÓ, i. m., 47.

¹⁰ Ld. Gabriel A. ALMOND – Sidney VERBA, *Állampolgári kultúra. Bevezetés a politikai kultúrába*, Szociológiai Figyelő, 1997, in <http://www.c3.hu/~szf/Szofi97/Sz97-03/Sz97-03-Fr.htm>, A letöltés dátuma: 2018. 04. 16.

¹¹ CSEPELI, i. m., 92.

mind olyan készség, melyet el kell sajátítaniuk a diákoknak ahhoz, hogy ne csupán elszenvetűvé, hanem cselekvő résztvevővé váljanak a közéletnek, s e tudás megszerzéséhez remek gyakorlóterepet biztosít az iskola. A politikai nevelés tehát az aktív állampolgári létre való nevelést jelenti, „amely nemcsak információ- és tudásátadást tartalmaz, hanem a készségek fejlesztését és attitűdök formálását is célul tűzi ki. Ha szeretnénk megújítani a demokráciát, össze kell kötnünk a politikát az emberek mindennapi életével, a politikát és az állampolgárságot pedig olyan hétköznapi dologgá kell tennünk, amely megfelel a polgárság mindennapos közösségi élményének.”¹²

A politikának tehát helyet kell kapnia a diákok állampolgári nevelésében, mely Adorno kritikai pedagógiájához hasonlóan a kritikai-kereső magatartásformát¹³ jelöli meg pozitív attitűdként a tanulók számára, akiknek Rousseau oktatási szemléletét¹⁴ követve a tudományt nem tanulniuk, hanem felfedezniük kell: másképp fogalmazva, az igazságot nem egy külső, autoriter hatalom – tanár – által érkező forrásból, hanem saját tapasztalataikból nyerik. Rousseau negatívnak hívott nevelési elképzelése alapján a tanár feladata hasonlatossá válik egy színházi rendezőéhez, akinek olyan helyzetet kell megrendeznie, melyben a diákok életszerű tapasztalatokra tehetnek szert, miközben ő maga láthatatlanul meghúzódik a folyamat hátterében.¹⁵ A demokratikus nevelés során a tudásátadás és -szerzés performatív folyamatként történik, a diákok cselekvés közben próbálhatják ki és sajátíthatják el a demokratikus viselkedésmódokat.

¹² David KERR, *Hatást gyakorolni a világra*, in <http://ofi.hu/david-kerr-hatast-gyakorolni-vilagra>, A letöltés dátuma: 2018. 04. 16.

¹³ Kovács Balázs, *Adorno és a kritikai pedagógia*, Iskolakultúra, 2003/10, 84–90. Itt: 88.

¹⁴ „Adjátok keze ügyébe a kérdéseket, és hagyjátok, hadd oldja meg ő maga. Ne azért tegyen szert a tudásra, mert ti megmondtátok neki, hanem azért, mert magától megértette: ne tanulja a tudományt, hanem fedezze fel.” Jean-Jacques ROUSSEAU, *Emil vagy a nevelésről*, Budapest, Tankönyvkiadó Vállalat, 1957, 177.

¹⁵ PUKÁNSZKY Béla – NÉMETH András, *Neveléstörténet*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1996, 246.

Nem véletlenül szolgált az előbbieken hasonlatul a színház, hiszen a nevelésben való alkalmazása¹⁶ bevett gyakorlatnak és önálló műfajnak számít: a színháznak alapvetően van valamiféle nevelői szándéka, hiszen szinte kivétel nélkül minden esetben morális, emberi, társadalmi problémákkal foglalkozik,¹⁷ viszont műfajként el kell különíteni azokat a kezdeményezéseket, melyek „a színházi élményt egy tudatosan szervezett tanulási folyamat részeként gondolják el.”¹⁸ A színházi nevelés¹⁹ – visszatérve a színházművészet ókori görög gyökereihez – újra olyan fórumot teremt, mely lehetővé teszi a közvetlen részvételt és a mindennapi kérdésekbe, a közös ügyekbe való beleszólást a néző-politikusok számára. A színházi nevelés a részvételi demokrácián alapulva megtöri a tanár-diák között zajló egyirányú kommunikációt, és egyenrangú félként emancipálja résztvevőit a cselekvésre, a különböző döntéshozatali módok kipróbálására. A politikus neveléshez hasonlóan a színházi nevelés is egy kritikai-kereső nézői attitűd felvételét szorgalmazza, mely nem feltétlenül jelent egyet a tényleges, fizikai aktivitással, hiszen nem az az elsődleges, hogy a néző érdemben befolyásoló cselekvésben, hanem hogy olyan kommunikációban vegyen részt, mely a figyelmét az ún. színpadi dialógusról a nézőtér és a színpad között kialakuló párbeszédre összpontosítja.²⁰ Az alkotói oldalról

¹⁶ Az alkalmazott színház fogalmához ld. KRICSFALUSI Beatrix, *Aktivitás – részvétel – interpasszivitás avagy van-e nézője az alkalmazott színháznak?* = *A színpadon túl. Az alkalmazott színház és környéke*, szerk. GÖRCSEI P. – P. MÜLLER P. – PANDUR P. – ROSNER K., Pécs, Kronosz Kiadó, 2016, 17–29.

¹⁷ CZIBOLY Ádám – BETHLENFALVY Ádám, *Színházi nevelési programok kézikönyve*, Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2013, 328.

¹⁸ Golden Dániel, *Színház és nevelés Magyarországon = Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv*, szerk. CZIBOLY Ádám szerk., Budapest, InSite Drama, 2017, 77–111. Itt: 78.

¹⁹ A színházi nevelés fogalmához ld. CZIBOLY – BETHLENFALVY, i. m., 324.

²⁰ Kiss Gabriella, *„A színház csak ürügy”: a színházi nevelés szemünk előtt be-, át-, szét- és talán megrendeződő diszciplináris tere = Rendezett tér: be-, át-, szét- megrendezett terek a színházban*, szerk. BALASSA Zs. – GÖRCSEI P. – P. MÜLLER P. – PANDUR P. – ROSNER K., Pécs, Kronosz Kiadó, 2015, 209–217. Itt: 215.

nézve ezt úgy fogalmazhatnánk meg, hogy a néző-részrtvevőre nem hatni kell, hanem egy olyan helyzetet, befogadói állapotot teremteni, melyben új tapasztalatokat szerevezve, a „küszöbfázison” átlépve a néző „új emberre” válhat. Tapasztalatot szerezeni „cselekvő látással”²¹ is lehet, hiszen, ahogy Kricsfalusi Beatrix is írja²² a Káva *A hiányzó padtárs* projektje kapcsán, a néző akkor is résztvevő válik, ha egyetlen szót sem szól a nyílt interakcióra építő részekben, viszont a látottak értelmezése során tudatosítja magában a korábbi gondolkodását meghatározó, addig a pillanatig reflektálatlan jelentéstulajdonításoktól terhelt mechanizmusokat. A látás cselekvése tehát a belső reflexión, a gondolatok megfogalmazásán nyugszik, mely az első lépést jelenti a kölcsönösségen, az autonóm véleményen és részvételen alapuló szabadság iskolája felé.

A színházi nevelési programok politikusságát,²³ illetve a fiatalok politikai nevelésében betöltött szerepét a továbbiakban egyik műfaji példáján, az osztályterem-színházon keresztül kívánom vizsgálni. A fiataloknak házhoz, vagy legalábbis iskolába vinni a színházat már az 1970-es, 1980-as években is találunk példát: Ruszt József, a beavató színház²⁴ atyja, tudta

²¹ Brecht különbséget tesz a meredten bámulás és a cselekvő látás között, erről ld. KRICSFALUSI, i. m., 23.

²² KRICSFALUSI, i. m., 29.

²³ A politikus és politikai színház fogalmi különbségéről ld. Kiss Gabriella, „A kisiklás tapasztalata”. Gondolatok a politikus színházról és a színház politikusságáról, *Alföld*, 2007/2.

²⁴ Ruszt József beavató színháza pontosan körülhatárolható műfajnak számított, napjainkban azonban teljesen eltérő formákra is használják a „beavató” jelzőt. A színházi nevelési terület két elismert szakértője, Cziboly Ádám és Bethlenfalvy Ádám a beavató színház elnevezését azon jelenségek leírására alkalmazzák, melyek tartalmilag mutatnak rokonságot a ruszti kezdeményezéssel, vagyis a színházi formanyelv értésére, a darab és a szöveg elemzésére irányulnak. A ruszti beavató színház módszeréhez hasonló formáknak pedig új nevet kerestek: a 2013-as színházi nevelés kézikönyv megjelenése óta az egységesség érdekében értelmező színházon azt a formát értjük, amikor az előadást többször megszakítja egy moderátor, aki a szereplők szándékait illetve viszonyrendszerait, a rendező formanyelvét, az előadás dramaturgiai

nagyon jól, hogy a legjobb megoldás ahhoz, hogy igazán közel kerüljön leendő közönségéhez az, ha a diákokat olyan környezetben szólítja meg, ahol otthonosan mozognak és biztonságban érzik magukat, ennek köszönhetően pedig bátrabban és nyitottabban vesznek részt az interakcióban, a közös gondolkodásban. A beavató alkalmak helyszínéül olyan közösségi terek – például aula, tornaterem, klubhelyiség – szolgáltak, melyek a tanár–diák hatalmi harcok terén semleges és feszültségmentes övezetnek számítanak;²⁵ melyek a mindennapokban a közös beszélgetéseknek, együttléteknek, játékoknak adnak teret. A ruszti beavató színház több ponton – a decentralizált térhasználatban, az eszköztelen, szegényi színházi formában, illetve a fiatalok problémáit érintő darabok választásában – is hasonlóságot mutat a hazánkban a kétezres években megjelenő tantermi színház műfajával, annak modellértékű példájával, Schilling Árpád *hamlet.ws* rendezésével.

A *hamlet.ws*-t tekintette hivatkozási pontnak a 2010-ben útnak indított Tantermi Színházi Projekt is, melynek első két alkalma alapján az a következtetés vonható le, hogy szinte bármilyen színházi nevelési forma előadható tantermi környezetben, önmagában azonban az, hogy egy előadás tanteremben játszódjon, nem elegendő műfaji kritérium, hiszen beszélhetnénk akkor akár iskolai, múzeumi vagy épp művelődésházi színházról.²⁶ A német „Klassenzimmertheater”, magyarul osztályterem-színház viszont önálló színházi formanyelvvel és módszertannal rendelkező műfaj. Németországban és Ausztriában szinte minden kőszínház ajánl osztályterem-színházi előadásokat az iskoláknak, melyek kifejezetten a gyerekeket és fiatalokat érintő morális, társadalmi és életkori kérdésekről szólnak. Az előadá-

szerkezetét és nyelvezetét értelmezi, vagy pedig kérdésekkel segíti a nézőket a látottak interpretációjában – utóbbi esetben interaktív értelmezői színházról beszélünk

²⁵ HONTI György, *Beavató színház, avagy mindannyian Ruszt József köpönyegéből bújtunk elő*, *Iskolakultúra*, 2009/ 7–8 melléklet, 3.

²⁶ CZIBOLY – BETHLENFALVY, i. m., 351.

sokhoz a tantermet nem rendezik át, a játék a standard osztálytermi kellékek (tanári asztal, padok, tábla) között zajlik. A darabban játszó színész vagy színészek – számuk általában egytől hatig terjed – a jelenetekből konkrétan meghatározható szerepet kínálnak a diákoknak. Mivel az előadások díszletet egyáltalán nem, kelléket és jelmezt pedig ritkán vagy csak keveset használnak, alacsony költségvetésűek és könnyen utaztathatóak. Az előadásokhoz nem feltétlenül kapcsolódnak feldolgozó beszélgetések vagy foglalkozások.²⁷ Ez alapján csak akkor tekinthető egy tanteremben előadható, az iskolás korosztályt megszólító produkció osztályterem-színháznak, ha a résztvevőknek meghatározott szerepet kínálnak és az osztályterem adottságait maximálisan kihasználják.

Bár a tantermi és osztályterem-színház közötti különbségtételt a 2017-ben megjelent *Színházi nevelési és színházpedagógiai kézikönyv* terminológiai munkacsoportja²⁸ eltörli és egyenlőségjelet tesz²⁹ a két műfaj – mondhatni a rovar és a bogár – között, személy szerint a fogalmi különválasztással értek egyet, hiszen a két műfajban eltérően gondolkodnak a térről és a diákokról mint résztvevőről. Az osztályterem-színházra a tantermi színház alkategóriájaként tekintek, elemzendő példaként pedig két *Antigoné* feldolgozást, Gigor Attila 2011-es és Fábián Péter 2017-es osztályterem-színházi rendezését választottam, melyek kapcsán azt veszem szemügyre, hogy miben rejlik ezen előadások politikussága, illetve hogyan járulnak hozzá az iskola átlampolgári neveléséhez.

²⁷ CZIBOLY – BETHLENFALVY, i. m., 353.

²⁸ Takács Gábor (Káva Kulturális Műhely), Gyevi-Bíró Eszter (Kolibrík Gyermek- és Ifjúsági Színház), Láposi Terka (Vojtina Bábszínház), Lipták Ildikó (Kerekasztal Színházi Nevelési Központ), Szűcs Mónika (Ellenfény)

²⁹ „Magyarországon az osztályterem-színház és a tantermi színház(i) előadás) fogalmak következetes elválasztása egyelőre nem vált általánossá, ezért javasoljuk, hogy ezeket az elnevezéseket tekintsük szinonimáknak – értve alattuk azokat az előadásokat, amelyek elsősorban tantermi környezetben való megvalósításra készültek.” CZIBOLY, i. m., 160.

Első kérdésként azonban felmerül, hogy mi lehet az, ami miatt Antigoné történetét újra és újra előveszik a színházi nevelési programok³⁰ keretében. Romankovics Edit a *Résztevő Színháza*, vagyis a Káva színházi nevelési előadásai kapcsán azt írja,³¹ hogy az alapanyag választáskor a legfontosabb, hogy a darab megszólítsa a résztvevők emberségét, megpiszkálja igazságérzetüket és olyan szituációt teremtsen, ami mellett az ember nem mehet el szó nélkül, muszáj rákérdeznie. Szophoklész *Antigonéja* mintha éppen erre játszana: egyrészt morális, emberi értékekre kérdez rá Polüneikész el nem temetése kapcsán, Kreón és Antigoné vitájában³² pedig mérlegre teszi ítélőkéességünket, a joghoz és a törvényhez való hozzáállásunkat, nem utolsósorban pedig igazságérzetünket. Szophoklész drámája mondhatni provokatív, cselekvésre és gondolkodásra, a már említett kritikai attitűd felvételére késztet, mely a színházi nevelésnek, így az osztályterem színháznak is az elsődleges célja.

A k2 Színház előadása érzékletesen hozza felszínre az *Antigonéban* rejlő, a diákokat aktivitásra serkentő lehetőségeket: az előadás elején már rögtön sérül a néző-résztevő igazságérzete, amikor Kiss Attila (Borsányi Dániel), az új magyartanár belép a terembe és rögtön feleltetni kezd, azonban olyan anyagot kér Balázson (Viktor Balázs) számon, ami nem is volt feladva. Ezt nem tűrheti Réka (Piti Emőke), aki Antigonéként kell a fiú védelmére, ez viszont csak olaj a tűzre: a tanár a fiú mellett a lányt is a gúny tárgyává teszi a résztvevők által alakított osztály előtt, a Kreón-Antigoné vita elemzésekor pedig nem tűri el, hogy bár-

³⁰ Az említett osztályterem színházi előadásokon kívül például Ruszt József és Karsai György is készített beavató színházi programot Szophoklész *Antigoné* című művéből.

³¹ ROMANKOVICS Edit, *A Résztevő Színháza. A színházi nevelési program mint totális színház*, Káva Kulturális Műhely, Budapest, 2010, 10.

³² Bár felháborító, ahogy Kreón saját törvényére mint abszolút igazságra tekint, Antigoné sem csupán a testvérét kívánja eltemetni, hanem családjának a férfi tagjaihoz hasonlóan a dicső halálra vágyik, és ugyanolyan hajthatatlanul ragaszkodik saját elképzeléséhez, mint az uralkodó. Ld. KARSAI György, *A Szép és a Szörnyeteg. Görög drámák értelmezései*, Budapest, Osiris Kiadó, 1999, 39.

ki is az osztályból Antigoné álláspontjával értsen egyet. Sorra éri igazságtalanság a tanulókat, beleértve a nézőket is, a tanár és a diáklány közötti konfliktus pedig végül odáig fajul, hogy Réka távozik a teremből, a tanár pedig megfogadja, hogy kirúgatja a felvételi előtt álló diákokat, majd kihirdeti az ismert toposzt: ha nem tetszik a rendszer, akkor el lehet menni. Ezen a ponton a néző-résztvevő nem tud nem cselekedni: vagy félve meghúzza magát a padsorokban ülve, vagy távozik – nincs köztes út. A döntés, hogy kinek van igaza, nem egyértelmű: Gigor Attila rendezésében a Kreónt alakító Fábián Gábor játéka nehezíti meg a nézők ítélethozását, mivel egy nagyon is emberi figurát tár elénk, aki bizonytalanul küzd a jogi törvények és az erkölcsi normák között. Borsányi Dániel magyartanárából, illetve Kreónjából viszont hiányzik a lelkiismeret, kíméletlen diktátort alakít, Piti Emőke karaktere azonban árnyalja az ő személyiségét is, illetve a konfliktust: olyan, mintha Réka, a modern kor Antigonéja csak a lázadásért lázadna, a tanárral szemben rögtön elutasító, türelmetlenül ül a padban, s csak a megfelelő pillanatot várja a robbanásra. Világos, hogy ez a magatartásforma sem követendő példa; akkor viszont mi az?

Gigor és Fábián rendezését is egy feldolgozó foglalkozás követi: a k2-sök előadása után a diákok reflektálhatnak döntésükre, mely során tudatosíthatjuk cselekvésük okát, a mögötte meghúzódó esetleges mechanizmusokat (a maradás esetében például a tekintélyelvűséget, a passzivitást, a félelemérzetet). A reflexió során olyan, az iskola falain túlmutató, rendszerszintű kérdések merülhetnek fel, minthogy hogyan lehetséges képviselni érdekeinket egy alá-fölérendelt viszonyban, milyen eszközeink vannak egy hatalmi pozícióban lévő emberrel szemben, mi az ellenszegülés, az egyet nem értés kifejezésének legcélravezetőbb módja. A vélemények összeütköztetése után a diákoknak lehetőségük van újragondolni döntésüket és megszavazhatják, kinek van igaza: a tanárnak? Rékának? Esetleg mindkettőjüknek, vagy egyikőjüknek sem?

Gigor Attilaék drámapedagógia programot³³ illesztettek az előadás mögé: a diákoknak az egyes szereplők köré csoportokba rendezve azt a feladatot adták, hogy jellemezzék az adott karaktert egy jelzővel, majd azt védjék meg a többi csoport előtt. A diákok mondhatni ügyvéd és ügyész szerepben hajtották végre az egyes szereplők magatartás- és jellemértelmezését, s járták körbe az olyan kérdéseket, mint hogy a törvényes rendért felelős király eltűrheti-e a törvényei megsértését, vagyis a tanár eltekinthet-e a diákok szabályszegésétől, hogy a népnek – a tanulóknak – automatikusan el kell-e fogadniuk a fentebbről érkező utasításokat, illetve, hogy fel merjük-e vállalni a véleményünket.

Mind a két előadás a politika lényegi elemét, a hatalmi viszonyokat állítja a középpontba. Ahogy egy uralkodót a törvényei, úgy egy tanárt a pedagógiai módszerei minősítik: Kiss Attila kérdez, de nem kíváncsi a válaszokra, betanult szövegek (memoriter) és a felsőbb hatalomtól, vagyis tőle származó igazságok visszamondását várja a diákoktól. Ahogy Antigone tette Kreónnal, Réka is megrengeti a tanár tekintélyét a feleselésével, majd a távozásával. Balázs, hol Iszménéként, hol pedig Haimónként próbálja megtalálni a középutat: ő képviseli a higadt racionalitást, aki kérdések feltevése útján igyekszik megoldani a felmerülő konfliktust. A három karakter tehát különféle magatartásformákat prezentál, s a diákok feladata, hogy felelős állampolgárként – Kreón népeként és Kiss Attila tanulójaként – eldöntsék, mit tartanak helyesnek.

Fontos megjegyezni, hogy ezek az előadások nem a tartalmuktól, a hatalmi viszonyok és a cselekvési formák felmutatásától válnak politikussá, hanem hogy miként bírják a nézőket részvételre. A korábban vázolt performatív megnyilatkozásra

³³ Gigor Attila rendezését csak felvételtől láttam, a feldolgozó foglalkozásról Karsai György kritikája alapján tájékoztam. Ld. KARSAI György, *Velünk élő Antigonek*, in <http://szinhaz.net/2012/06/01/karsai-gyorgy-velunk-elok-antigonek/>, A letöltés ideje: 2018. 04. 18.

készítető szituáció eléréshez az alkotóknak szükség volt egy olyan „kísérleti elrendezésre”, mely létrehozza a határátlépés terét, ahol a nézők résztvevővé válhattak. Ezt az átmeneti állapotot mindkét esetben az átértelmeződött osztályterem adja: Gigor Attila rendezésében Jankovics Péter köszönti a diákokat és közli velük, hogy minden ugyanúgy fog történni, mint egy tanórán. S valóban, Antigoné története egy tanóra hatalmi viszonyait idézi fel, az osztályterem elrendezése pedig tökéletesen leképezi a tanár és a diákok, Kreón és az alattvalók közötti hierarchiát. Kreón a katedránál a tanár, míg a számárpadba üzött Antigoné a tanári kegyvesztett diák képét idézi fel. A színészek a tanterem nyújtotta eszközöket használják, Fábián Gábor Kreónként a táblára vési első törvényét, Antigoné pedig koporsókat rajzol fivéreinek köré jelezve ezzel eltemetésüket. A táblán kívül csupán egy-két kellék kerül játékba, azok közül is leghangosabbként egy képkeret, melyet a hatalom megszilárdulásának jelképeként használnak a színészek.

Míg Gigornál Antigoné története és viszonyrendszere mutat feltűnő hasonlóságot egy tanórával, a tanterem elrendezésével, addig Fábiánnál pont fordítva, az osztályterem frontális volta és a despota tanár-lázadó diák kapcsolat rajzolja ki a rokonságot. A k2-s előadásban a tanterem a valódi funkcióját ölti magára, egy irodalmi óra helyszínéül szolgál, mely az idő során korrelációba kerül Szophoklész Thébájával: a tanári asztal a trónnal, a táblairás a törvénykezéssel feleltethető meg. A résztvevő diákok is két szerepet kapnak: egyrészt egy elképzelt osztály tanulóiként, másrészt a thébai népként vannak jelen az előadásban. A játék folyamán az osztályteremre jellemző szabályrendszer, a résztvevők tanulói magatartása kérdőjeleződik meg: mikor legközelebb helyet foglalnak – talán pont ugyanabban – a padban, az előadás által szerzett tapasztalatokkal gazdagodva „új emberként” vehetnek részt saját életükben. Eképpen segítheti az osztályterem-színház az iskolát a diákság állampolgári nevelésében, vagyis a demokratikus kultúra létrehozásában.

Szputnyik Hajózási Társaság

Szophoklész: Antigóné

A bemutató éve: 2011

Rendező: Gigor Attila

Szereplők: Hay Anna, Fábián Gábor, Pető Kata,

Lajos András, Szabó Zoltán, Jankovics Péter

Dramaturg: Róbert Júlia

A fordítást átdolgozta: Máthé Zsolt

Zenei vezető: Matkó Tamás

Rendezőasszisztens: Nagy Benedek

k2 Színház

Szophoklész: Antigóné

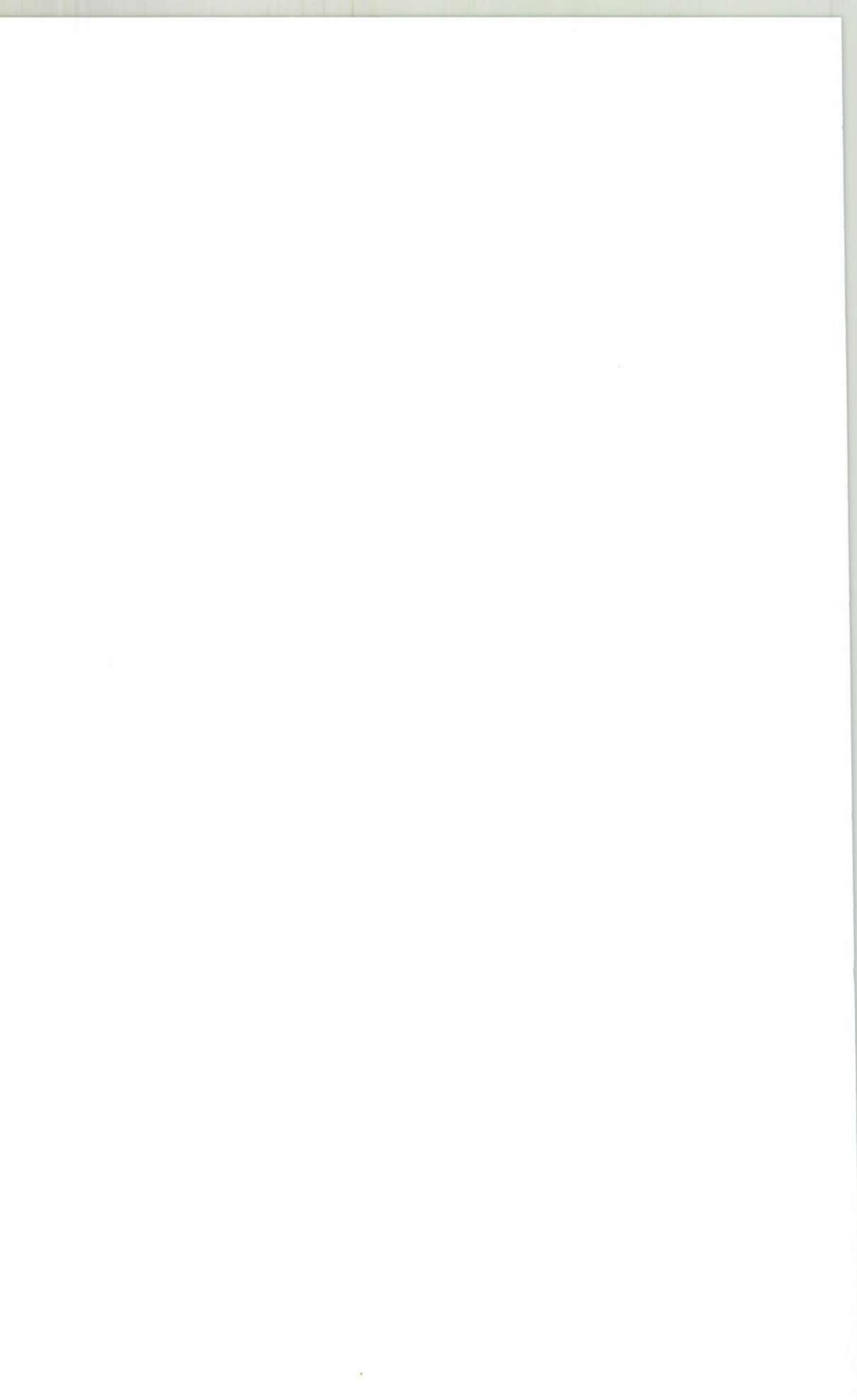
A bemutató éve: 2017

Rendező: Fábián Péter

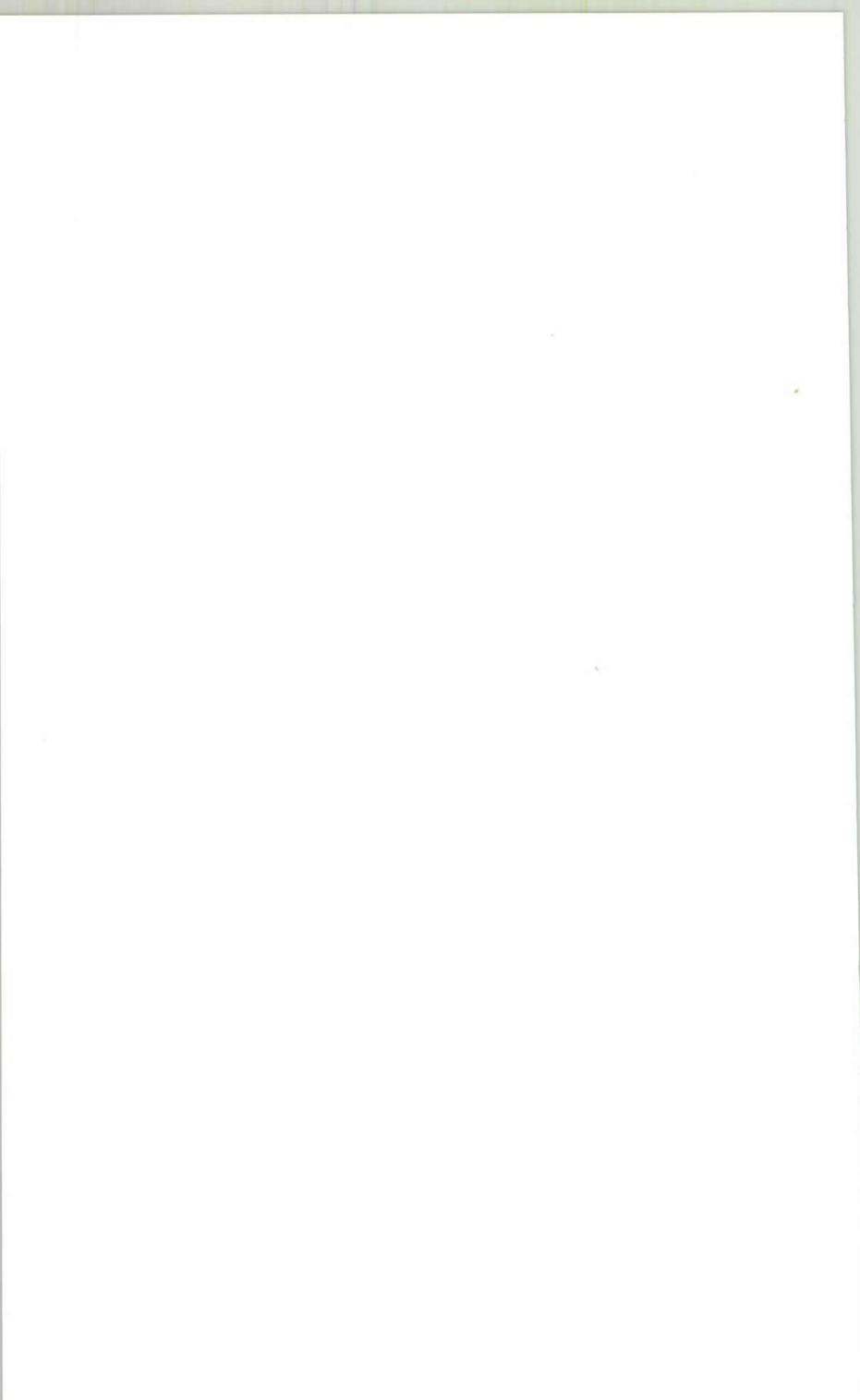
Szereplők: Borsányi Dániel, Piti Emőke, Viktor Balázs

Produkciós vezető: Erdélyi Adrienn

Rendezőasszisztens: Mészáros Csilla



KATONA JÓZSEF DRÁMÁI
ÉS A POLITIKA



A parrhesia beszédalakzata a *Bánk bán*ban

1. A parrhesia fogalmáról

Írásom, tudomásom szerint, az első kísérlet egy Michel Foucault által kidolgozott elméleti fogalomnak a magyar drámairodalom területén történő alkalmazására. Ez a fogalom a *parrhesia*: az igazság kimondása, amely sajátos, feszültséggel teli helyzetet hoz létre a kommunikációban. A parrhesia fogalmát s a vele kapcsolatos beszédhelyzetet Foucault 1983-ban a kaliforniai Berkeley egyetemen tartott *Discourse and Truth: the Problematization of Parrhesia* összefoglaló címmel tartott hat előadásában írta le, illetve értelmezte. E verbális cselekvés és beszédhelyzet elemei, tehát a parrhesia létrejöttének feltételei Foucault szerint a következők:

1. *Hatalmi viszony* áll fenn az igazság kimondója és a kimondás címzettje között, ez utóbbi státusa, a hierarchiában elfoglalt magasabb helye révén, politikai, jogi, gazdasági stb. szempontból fölötte áll a kimondónak.
2. *Ekvivalencia* van a kimondás közleménye és a kimondó szándéka között, ez utóbbi kendőzetlenül kimondja a véleményét, nem színlel, nem hazudik és nem is ironizál.
3. A kimondó feltétlenül *autentikus* az ügyben. Hiteles információkkal rendelkezik.
4. A kimondó a kimondás által ténylegesen *veszélyeztetetté* válik. Beszéde vakmerő beszéd, *fearless speech*.
5. A kimondás formája a *bírálat*, a nyílt kritika.¹

.....

¹ Michel FOUCAULT, *Diskurs und Wahrheit. Die Problematisierung der Parrhesia*. Berkeley-Vorlesungen 1983. Herausgegeben von Joseph Pearson. Aus dem Englischen übersetzt von Mira Köller. Berlin, Merve Verlag, 1996.

2. A fogalom alkalmazhatósága a drámaelemzésben 1.

Kaliforniai előadásában Foucault többek között Euripidész *Ión* című drámáját veszi górcső alá a parrhesia szempontjából.² Ebben a darabban Hermészről megtudjuk, hogy Apollón megerőszakolta Kreúszát, aki megszült gyermekét sorsára hagyta, ám azt az isten Delphoiba juttatta, ahol a papnő saját fiaként nevelte, s a fiú a szentély sáfárja lett. Az előzmények tehát két súlyos vétket foglalnak magukban: az erőszakot és a gyermek kitevését. A bonyodalmat az okozza, hogy Kreúsza és férje, Xúthosz Delphoiba jönnek, mert házasságuk gyermektelen, s ezzel kapcsolatosan várnak jóslatot. A cselekmény gerincét az igazság kimondásának fokozatai alkotják. A fonák helyzetbe került s múltja miatt gyötrődő Kreúsza előbb Iónnak meséli el a történetet úgy, mint barátnője esetét, majd a Kar színe előtt nyíltan *kimondja* az igazságot, felidézi megerőszakolásának történetét:

[...] fehér csuklóm megfogtad,
vonszoltál a barlangba,
„Anyám! anyám!” kiáltoztam,
vittél heverődre,
szégyentelen isten,
s Küprisz örömét élted.

S én szegény, szültem néked
fiút, kit, félve anyámtól,
fekhelyedre tettem ki,
oda, hol, én nyomorult, nyomorult
nászba fonódtam véled.
Jaj nékem! [...]³

² FOUCAULT, 1996, 34–58.

³ EURIPIDÉSZ *Összes drámái*. Bp., Európa Könyvkiadó, 1984. 470–471. Devecseri Gábor fordítása.

Az igazság feltárása kritikus helyzetbe hozza Kreúszát (hiszen egy isten cselekedetéről van szó), de ezzel másokat is veszélyeztet, ami előidézi a tragikus kifejtettség lehetőségét. Az asszony, nem tudván, hogy Ión az ő fia, megmérgezi ennek italát, ám a merénylet meghiúsul. Kreúszát halálra ítélik, de ő bizonyos jelekből rádöbben Ión származásának titkára, akinek elmondja az egykor történeteket. Végül isteni közbenjárással minden jóra fordul. Foucault elemzése igazolja, hogy Euripidész drámája hitelesen értelmezhető az igazság kimondásának fokozatai alapján.

3. A fogalom alkalmazhatósága a drámaelemzésben 2.

Foucault példája után most vegyünk két, egy klasszikus és egy modern példát a magyar drámairodalomból. Bessenyei György *Ágis tragédiája* című drámájában – a cselekmény kritikus fordulátat képező jelenet során – Ágis 26 soros tirádájában a lázadó spártai nemesek nevében törvényes, a nép (az alkotmányos értelemben vett nép) érdekében történő kormányzásra kéri a zsarnoki módon uralkodó Leónidas spártai királyt, s az adósságlevelek elégetését követeli. (III. felvonás 1. jelenet) A helyzet megfelel a parrhesia kritériumainak. Ágisnak, az ügyben *autentikus* személynek a beszéde *fearless speech*, amely a hős valódi *veszélyeztetettségét* idézi elő.

Szenyved az igazság Spárta' kérésével;
Halgasd meg nyögését, Hazád' inségével.
Nem azért vagy Vezér, hogy erő-szakot tégy.
Istenink akarják: Kegyelmes Atya légy.

A magát sértve érző király 28 soros válaszában 6 sorában taktikus engedékenységgel felel a követelésekre, de 22 sorban megtorlásra készülő uralkodóként baljós hangon szól a köve-

teléseket előadó Ágisról, s ez a herceg tragikus sorsának elő-
rejelzése.⁴

Népünknek kérését, Ágis benned hallom,
De veszett lármáját még sem igazolom.
Nem úgy szokás kérni egy igaz királytól
Mérget lehet nyelni e'ként a trónustól.⁵

A befejező szakaszban a király, rá jellemző fortéllyal, az udvari nyilvánosság előtt tragikus dilemma elé állítja Ágist és társát, Kleombrotést: csak akkor várhatják haragjának „el-enyészését”, ha lázadásukat törvénytelennek ismerik el. Ágis tudja, hogy nincs kiút: „Király! ha meg-valjuk, hogy nagyon sértettünk / A' törvény éretted el-veszi életünk” – mondja, és készül a halálra.⁶

Bródy Sándor *A medikus* című drámájának alaphelyzete: a szegény vidéki ifjú, János egyetemi tanulmányait Pesten a gazdag Rubin főorvos finanszírozza, ennek fejében János elkötelezi magát arra nézve, hogy majd a diplomaért cserében felségül veszi Rubinék lányát, Rizát, akihez gyengéd érzelmek nem fűzik. A dráma középpontjában az igazság kimondásának jelenete áll: János feltárja Rizának a valódi helyzetet:

„Becsületemre, maga tökéletes lenne, ha nem lenne maga, mindenki másnak, csak nekem nem. Hogy ezt maga nem látta. Itt egy szegény palóc diák: kiöltöztetik Pesten. Hízóba fogják, mint egy mangalicát. Diplomát adnak a disznónak a kezébe, aztán leölik. Ma vőlegény

⁴ NAGY Imre, Ágiaris lámpása (Dramaturgiai jegyzetek az Ágis tragédiájához). In N. I.: *Ágistól Bánkig. A dramaturgia nyelve és a nyelv dramaturgiája*. Pécs, Pro Pannonia Kiadó, 2001. 11–43.

⁵ BESSENYEI György, *Színművek*. Sajtó alá rend. BÍRÓ Ferenc. Bp., Akadémiai Kiadó, 1990. 336–337.

⁶ Uo. 373.

és menyasszony leszünk. Ez nem baj. Esetleg még boldogok is lehetünk.”⁷

Ezzel a kegyetlen vallomással János saját egzisztenciáját, karrierjét veszélyezteti, de széttöri az illúzióknak azt a világát is, amelyben Riza mindeddig hitt. „Ó, én most már mindent megérték. Egy óra alatt megöregedtem, egy egész élet elmúlt. Van még valami mondanivalója?” – válaszolja a megalázott leány.⁸ A cselekmény azonban a továbbiakban kilép a parrhesia által előidézett helyzetből. Bródy írói leleménye, valamint a nézőközönség kedvező befejezés iránti vágyának tudomásul vétele egyaránt szerepet játszott abban, hogy a múlt terhétől megszabadulva János és Riza között létrejöhet a hiteles önismeretre épített érzelmi kapcsolat.

4. A parrhesia és a *Bánk bán*

Bessenyei és Bródy drámájának a parrhesia szempontjából történt, s talán nem sikertelen szemügyre vétele után a foucault-i fogalmat most Katona József művével hozzuk kapcsolatba. Azt állítjuk, hogy a parrhesia a *Bánk bán* dramaturgiájának kulcsfontosságú eleme. Állításunkat a dráma II. felvonása 2. jelenetének vizsgálatával, Bánk és Petur szópárbajának szövegével igazoljuk, különös tekintettel ennek befejező szakaszára. Fontos tudnunk, hogy ebben a jelenetben (mint más jelenetekben is) a dráma két szövegváltozata között jelentős különbségekre lehetünk figyelmesek. Már a jelenet korábbi szakaszában is ezt a tapasztalatot szűrhattuk le. Az első kidolgozásban (Bb1) a királynéről még azt mondta Bánk: „Gertrudis a’ Király Személye – Hely- / tartója”. A második kidolgozásban (Bb2) viszont ezt olvassuk: „Gertrudis éppen a’ Király maga!” S előtte: „Királytokat / úgy tenni a’ Királyi székre, hogy / Gertrudis’ estén szíve megrepedjen?” Vagyis a köz-

⁷ BRÓDY Sándor, *Színház. Drámák*. Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964. 307.

⁸ Uo. 309.

jogi kapcsolatnak az első kidolgozásban található (s a dráma szel-
leme és dramaturgiai logikája szerint téves) megjelölése helyére a
második változatban a királyi pár, férj és feleség érzelmi közössé-
gének hangsúlyozása lép. A „Király személye” kifejezés pedig –
szintén fontos fejleményként – Gertrudisról átkerül Bánkra. A leg-
számottevőbb, eszmei és dramaturgiai szempontból egyaránt kü-
lönlegesen jelentős különbséget a jelenet zárásakor tapasztaljuk.

Bb1

PETUR

Meg holtak a' Szabaditoid el
nyomattatott Hazám! ha! nyeld le a' bilincsed
jajgatva, 's edd magadnak a' Halált! (*el akar*)

BÁNK

Hová akarsz?

PETUR

Pokolba! hogy szegény
lelkem halálra rángatódzon, a'
bilincseit nyelő Hazámnak el-
holt tagjain magamnak egy akasztó
fát készülök mingyárt emelni fel.⁹

Ekkor hangzik fel az Őr kiáltása: „Ki vagy?” Tudjuk, ki az a „Sza-
bad Magyar”, aki majd belép. Mint láttuk, Petur az általa tuda-
tosan megszervezett tanácskozás során nem veszítette el beszéd-
helyzetének érvényes vitapozícióját, tettereje változatlan, sőt meg-
növekedett a Békétlenek tétovázását látván. Egyenlő felek nyelvi
tusája zajlott előttünk. Bánk elismeri Petur érveinek jogosságát,

⁹ KATONA József, *Bánk bán*. (Kritikai kiadás). Sajtó alá rend. OROSZ László. Bp., Akadémiai Kiadó, 1983. 73.

sőt, mint Waldapfel megfigyelte,¹⁰ egy helyen még nála is keményebben fogalmaz: „Asszonyunk’ / Hatalma büntetlenül viszi / azt végbe, a’ közönséges lator melly’ t / talán fizetne életével is.”¹¹ Arany e szöveghelyhez ezt a megjegyzést fűzi: „Elismeri [Bánk], hogy a királyné bűnös.”¹² A lázadást, az erőszakos fellépést azonban ellenzi. Bár végül Bánk szerezte meg a szituatív fölényt, de mégis Peturé az utolsó szó, és szándékolt távozása előtt ő maga dönt saját személyes sorsát illetően. Bejelentése a végső érv saját álláspontja mellett, amelynek igazában változatlanul hisz. Bánknak erre már nincs, nem is lehet válasza. Kettejük jelenete hatásos dramaturgiai tervezés révén félbeszakad, ám logikai rendje éppen e „vágás” által válik teljessé. A nézőpont Peturnál marad.

Most nézzük a második (jelen tudásunk szerint végleges) változat szövegét!

Bb2

PETUR

Kiholtak szabaditóid, oh

te vasra vertt Hazám! no nyeld-le a’ bilincsed’

jajgatva, ’s edd magadnak a halált! –

Nem kénszerítlek – magam is tudok

hóhérja lenni azon Útálatosnak! (*el akar*)

BÁNK

Megálj! – Ezen Haza- ’s Felség-árulót

lánczokba verjétek – parancsolom,

én, a’ Király’ személye, én – maga

parancsol Endre a’ Király! –¹³

¹⁰ WALDAFEL József, *Katona József*. Bp., Franklin Társulat, [1942.] 80.

¹¹ KATONA 1983. 70. A második kidolgozásban némi, a dolog lényegét nem érintő változtatással: 207.

¹² KATONA József *Bánk bán-ja*. ARANY János jegyzeteivel és tanulmányával. Bp., Kiadja Ráth Mór, 1898. 58.

¹³ KATONA 1983. 209–210.

A jelenet befejezése alapvetően megváltozott. Petur kilátásba helyezett akciója a magányos zsarnokölés alakzatát öltötte, amire Bánknak reagálnia kell. Itt dramaturgiai és logikai értelemben is övé az utolsó szó. Petur tervezett cselekedetére a dráma jelenében akcióval felel. Választott szempontunk alapján azt mondhatjuk, hogy a dráma első változatával szemben itt létrejött a parrhesia beszédssituációja. Kritériumai maradéktalanul érvényesek. Hatalmi viszony, alá- és fölérendeltség van a lázadó Petur és Bánk, a nádor között, aki a király képviseletében, annak személyeként s nevében lép fel. A kemény kritikát kimondó Petur veszélyeztetettsége nyilvánvaló: Bánk a legsúlyosabb váddal illeti, haza- és felségárulónak nevezi, és parancsot ad elfogatására. Ez a helyzet értelmezése szempontjából nagyon fontos fejlemény. A lánc-motívum ekkor már Peturhoz kötődik. Innen visszatekintve világosodik meg a szituáció struktúrája. A kimondó és a kimondás ekvivalenciája mindvégig érvényesült. Petur kendőzetlenül, sőt nyersen fogalmazott. Kétségkívül autentikus is az ügyben, hiszen saját és társai sérelmi tapasztalatait összegezte a jelenet korábbi szakaszában. Bírálata Gertrudis ellen, de közvetve Endre ellen is irányul. Elítéli a galíciai háborút, amely mögött a királyné hatalmi ambícióit sejtí: „Légy boldog Endre! Ha te Királyipálczád’ / kezébe adtad Aszszonyodnak!” – mondja keserű iróniával. Szólamába, a második kidolgozás fejleményeként bekerül a pozsonyi jelenet, amelynek részletes elbeszélése egyrészt kitágítja a cselekmény időhorizontját egy fontos múltbeli eseménnyel, másrészt pedig a Petur szerint tékozló, az ország javait prédáló királyné elítélendő magatartását példázza. Végül, mint láttuk, bejelenti Gertrudis megölésének szándékát. Ez az a pont, ahol Bánk cselekvésre, akcióra szánja el magát.

Petur bírálata konfrontatív szándék vezérelte. Nyelvi világát férfias fogalmak jellemzik: „Üsd az / orrát magyar, ki bántja a tied’!” – mondja ellentmondást nem tűrően. Jogértelmezése a nemesi tradíción alapul. „Megkell erősítenie [a királynak] régi (szent / első Királyunktol kitett) Szabadság- / beli Jussainkat”. A nőt hatalmi helyzetben nem képes elfogadni, voltaképpen

illetéktelen bitorlót lát benne: „az / Aszszonyt becsülöm – ah, de még is annak / én engedelmeskedni nem tudok” – szögezi le, vagyis Gertrudisban nemcsak az idegent és a „Rablót” gyűlöli, de a férje jogkörébe vágó nőt sem szenvedheti. „Meráni Aszszony nem kell itt’ soha” – jelenti ki.

Bánk nyelvi világa alapvetően más. Szólamának kulcsfogalmai tágasabbak, mint Peturéi. A „Felebarátjaink” és a „Polgár társaink” kifejezés a nádor nézőpontját jellemzi, aki az ország minden lakosáért felelősséget érez, és a sérelmi szempontoknál, a „Juss” primer követelményénél fontosabbnak tekinti a „Törvény, ’s szokás” tiszteletét, valamint „a Hit parancsolatja” szerinti gondolkodást. Fogalmai szemantikájuk révén túláramlanak a nemzeti kereteken is. Tudomásul veszi és természetesnek tartja „más köntös” létezését, s „a’ nemzeti / rút gyűlölet” beszéde helyett a békére vágyó igazság hangját képviseli. A végleges szövegben, amely, mint láttuk, a parrhesia beszédsszituációja felé mozdította el a nyelvi tusát, Petur veszélyeztetett helyzetbe kerül. S ez immár nem csupán fizikai értelemben veendő. Itt is Bánk szerzi meg a szituatív fölényt, mint az első változatban, de ezúttal az ábrázolás nézőpontja is átkerül hozzá, ami lehetővé teszi, hogy a jelenet Bánk akciójával érje el forrponjtját.

Sajnos a dráma színházi utóéletében azonban, a jelek szerint, a látószög jelzett elmozdítása nem érvényesült. Ezt már az 1839. március 23-i (első) Nemzeti Színházban sorra került előadás kritikai visszhangja jelezte. A bírálók elismeréssel szóltak a karakterekről, kivált a Bartha János által alakított Tiborczról és „a’ minden érütésben Magyar”, „heves, korlátot nem ismerő” Peturról (akit Szentpéteri játszott),¹⁴ s még az elmarasztaló kritikát közlő Vörösmarty is azt írta, hogy „Szentpétery, a’ mennyire hangja nem gátolá, jól adá az indulatos Peturt”. Ezzel szemben Bánkról így ítélezik: „Legkevésebbé sikerült Bánk bán’ caractere, kiben nem látjuk azon szilárdságot, melly az általa

¹⁴ NÉMETH Antal, *A Bánk bán száz éve a színpadon*. Bp., Budapest Székesfőváros kiadása, 1935. 57–69. I. h. 66–67.

elkövetett merész 's nagy felelősségű tettehez kívántatik.”¹⁵ Ez az előadás, amely Egressy Gábor jutalomjátéka volt, közepes nézőtér előtt zajlott. Naplójából ismeretes a jelen lévő Széchenyi elmarasztaló véleménye, és a Melindát játszó Hivatal Anikó is úgy emlékezett, hogy rendkívül rossz hangulatban folytak a próbák, majd az első felvonás után a függöny legördülését halálos csend fogadta, s ekkor még Egressy is megrendült bizalmában. „Mikor aztán Szentpéteri elmondta Petur bán hazafias kifakadásait, egy kis mozgás támadt. Az talált, és a karzat meg is éljenezte.”¹⁶ Egressy viszont, úgy tűnik, szárnyaszegetten játszott. A *Rajzolatok* kritikusa szerint: „A' jutalmazott Egressy Gábor helyenkint jó, helyenkint pedig igen fagyos, kedvetlen, egykedvű vagy is rosszkedvű volt.”¹⁷ Egressy mindig is nagyobb sikert aratott Peturként, mint Bánként. Ez egybeesett az előadások Petur közeli nézőpontjával. Itt nincs módunkban áttekinteni Petur szempontjából a dráma utóéletét, csupán, jellemző példaként azt emeljük ki, hogy a kiváló Szacsvey Imre – Rédey Tivadar visszaemlékezése szerint – úgy játszotta ezt a szerepet, „[ú]gy izzott a színpadon, mint a magyarság örök lelkiismerete.”¹⁸ Vele érzett a közönség, mert az ő szemével látta a színpadon felidézett világot. – A nézőpontnak a szerzőt követő visszavételére csak az 1970-es évektől történtek kísérletek Both Béla és Marton Endre, valamint Kazimir Károly rendezésében.

Bánk és Petur elkülönülő, s a nézőpont jelzett ingamozgását lehetővé tevő nyelvi világai között azonban világosan megmutatkozik egy alapvetően fontos, az egész drámára nézve is jelentésképző kapocs, ami – ebben a vonatkozásban – minden esetben rögzíti a szöveg nézőpontját. Stabil pont a dráma világában. „*Istennek a kenettje egy Királyi Felség*” – mondja Bánk a vita hevében, a Trattner-féle editio princeps kiemelt szövegrészelete által nyo-

¹⁵ VÖRÖSMARTY Mihály, *Dramaturgiai lapok (Elméleti töredékek – Színbírálatok)*. Sajtó alá rend. SOLT Andor. Bp., Akadémiai Kiadó, 1969.205–206.

¹⁶ NÉMETH 1935. 64.

¹⁷ Uo. 68.

¹⁸ Uo. 129.

matékosítva, s a dráma értékrendjére jellemző, hogy erre a kijelentésre a Békétlenek mind „Bánkhoz állanak”. Ám ez az elv Petur gondolkodásának is tengelyét képezi. „Mi a Királyt imádjuk” – jelentette ki már vitájuk elején, majd Bánk szavaira reagálva hozzáteszi: „Az Istennek kenettje Endre; nem / Gertrúd!” A közös királyi eszmény következtében Bánknak a Király nevében, sőt annak személyeként történő fellépésekor Petur „Bánk lábaihoz hajol”. (Amikor majd a pártütés leverése után lófarkra kötözve hurcolják, halála előtt akkor is áldást mond a királyra.) Mint Péterfy írja, Petur „tántoríthatatlan híve a királynak.”¹⁹ Hevesi Sándor szerint is „lojális ember”.²⁰ A feszültség feloldódni látszik. Annál is inkább, mert Bánk közös múltjukból felidézi a cintermi jelenetet – a fentebb említett pozsonyi történet ellenpontját –, amelynek a nádor és a lázadó főúr által egyaránt mélyen átélt tapasztalata és közösen vallott eszméje: „az Isten nem segít soha / felkent Királyok ellen!” Ezt a bölcsességet egykor Petur apja tanította fiának, a cinteremben apja sírja fölött Petur tehát, aki már abban a korábbi konfliktusban is Endre mellett harcolt, apját idézte, s most, a dráma jelenében Bánk idézi őt. Az alapeszme idézetek formájában végigvonul a szövegben, áthatol téren és időn.

És ekkor érkezik Biberách a végzetes hírrel.

A parrhesia beszédaktusa és kommunikációs helyzete szempontjából elemzett jelenet arra bátoríthat bennünket, hogy a fogalmat dramaturgiai szempontként alkalmazva vizsgáljuk meg a későbbiekben a *Bánk bán* más jeleneteit is. Ilyen a III. felvonás 3. jelenete (Bánk és Tiborcz találkozása Tiborcz panaszával), s ugyanezen felvonás 5. jelenete (Ottó és Biberách dialógusa). A parrhesia fogalma a IV. felvonás nagy jelenetéhez, Bánk és Gertrúd nyelvi tusájának elemzéséhez és értelmezéséhez is természetesen hozzájárulhat.

¹⁹ KATONA József *Bánk bánja*. Magyarázta PÉTERFY Jenő. Bp., Franklin Társulat, 1908. 61.

²⁰ KATONA József *Bánk bánja*. Magyarázta Dr. HEVESI Sándor. Bp., Athenaeum, 1901. 76.

Cenzúra és öncenzúra magyar színjátszás hajnalán

*Katona József engedélyezett vagy tiltott drámái?**

A színházi politika – politikai színház téma-kijelölést talán elsősorban korunk, legfeljebb a közelmúlt színi jelenségeinek elemzésére vonatkoztatjuk; a színház múltjában azonban meglepően sok a hasonlóság napjaink problémáival. Ezért fordultunk a régi korok színpadához, épp azt a korszakot választva, amikor a színházcsinálóknek legalább kétfelé kellett küzdeni: a közönségért és a közönséggel a színház elfogadásaért, legitimációjáért, miközben a cenzúra politikai, ideológiai gátjai és szabályai között lavíroztak.

Színi cenzúra a 18–19. században

A könyv- és folyóiratvizsgálat új, összefoglaló szempontjait már Mária Terézia, de főként II. József uralkodása idején megalkották, a felvilágosult abszolutizmus és a közjó érvényesítésének jegyében.¹ Ez az enyhébb cenzúra részben továbbélt II. Lipót (1790–

* A tanulmány az NKFIH többszörös támogatásával jött létre: a Katona-kutatás a K 119580. sz., a dráma- és színháztörténeti kutatás a K 119865. sz. program keretében.

¹ Részletes leírását, idézetekkel lásd: PRUZSINSZKY Sándor, *Halhatatlan cenzúra*, Budapest, Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság Médiatanács Médiatudományi Intézete, 2014, 31–56.

1791) rövid uralkodása alatt, I. Ferenc (1791–1835) trónra lépésével azonban „a birodalomban a fő szerepet a titkosrendőrség és a cenzúra” vette át.² Nemcsak a belföldi vagy külföldi könyveket ellenőrizték, hanem „utólagos hatállyal cenzúráz[t]ák a Mária Terézia, II. József és II. Lipót idején napvilágot látott kiadványokat is”.³

Ekkor, főleg a francia forradalom hatására ismerték fel, hogy a könyvolvasásnál sokkal erősebb hatást gyakorol a színpad nyújtotta, érzékekkel átélt élmény, s ezért vált szükségessé a színi cenzúra alapelveinek központi rögzítése: „[M]agától értődő, hogy a cenzúra a színház esetében legyen szigorúbb, mint a nyomtatott szövegek pusztá olvasására vonatkozóan. [...] Ezt már csak az a különböző benyomás is indokolja, amit egy élethű cselekménybe ültetett mű gyakorolni kénytelen [a színházban] a nézők lelkületére, illetve az, amit a pusztán a pultnál nyomtatásban [magányosan] olvasott színjáték okoz.” – írta Franz Carl Hägeline.⁴ 1795-ben ugyanis az a Franz Carl Hägeline foglalta össze a színi vizsgálat korábban is alkalmazott szempontjait, aki már II. József alatt összeállította „a bemutatásra engedélyezett színdarabok katalógusát” mintegy 400 tételben.⁵ Az 1795-ös új rendelet szerint előzetes cenzúra nélkül csak azon színdarabokat lehetett bemutatni, amelyeket „a bécsi udvari, vagy más bécsi színpadon az 1793. év január havától számított időközben legalább is kétszer” játszottak, míg a „Bécsben még elő nem

² Kovács Kis Gyöngy, *A Habsburg-uralom erdélyi kiteljesedésének folyamata a korabeli magyar emlékirodalom láttatásában* (17. század vége – 19. század eleje), Kolozsvár, Az Erdélyi Múzeum-Egyesület kiadása, 2000, 13.

³ Kovács Kis, i. m., 14.

⁴ Az idézetet lásd: KLEMM László, *A német színházi nyelv szekularizálásának normái a bécsi Burgtheater cenzora szerint* (1795), *Studia Caroliensia* (a Károli Gáspár Református Egyetem folyóirata), 2008/2, 157. Az eredeti idézetet lásd: GLOSSY, *Zur Geschichte...*, 301. KLEMM László fordítása (KLEMM, i. m., 157.) Hägeline nyomtatásban megjelent rendelete: GLOSSY, Karl, *Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur = Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, Bd. 7. (Wien: Konegen 1897), 238–340. A magyarra fordított idézeteket lásd: KLEMM, i. m., 156–163.)

⁵ PRUZSINSZKY, i. m., 53.

adott, akár nyomtatott, akár kézirati színdarabokat csakis cenzúrai fölterjesztés és a Helytartótanács szuperrevíziója után⁶ lehetett előadni.⁷ Ez is magyarázza, miért fordított oly sokszor a magyar színház bécsi darabokat.

„A főszövegben Hägelin három szempont, a tárgy, az erkölcs és a dialógusok szerint rendszerezi az elvárásokat. Tárgyon a történetet ill. a cselekményt érti, erkölcsön azt a mondanivalót, amelyet a színház mint erkölcsnevelő intézmény közvetíteni hivatott, azon rend szerint, hogy »az erény mindig szeretetreméltó, a bűn pedig mindig megvetendő színben tűnjék fel«. A harmadik szempont pedig így hangzik: »A darab dialógusát a nyelvezete és a darabban cselekvő személyek kifejezés módja teszi ki« – tehát a beszédmódor és a stílus is idetartozik. Az egyes szempontokat a kortárs cenzúra hagyományosnak mondható kategóriáinak függvényében tárgyalja aztán, azaz: a vallás, az államrend és az erkölcs elleni vétségek alapján.”⁸

Hägelin színházi szabályrendszere tehát a színház schilleri értelmezését követte.⁹ Kiemelt cél volt a jó erkölcs és a jó ízlés védel-

⁶ STAUD Géza, *A magyar színháztörténet forrásai*, 3., Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963, 36–37.

⁷ W. Edgar YATES, *Theatre and Nation in Austria. The Vagaries of History = National Identity*, (ed.) Keith CAMERON, Exeter, Intellect Books, 1999, 87.; „A hazai német színészet kedvéért erre kevésbé volt szükség, hiszen nagyjából a bécsi műsorhoz igazodtak – a király 1794. február 5-i felszólítására a magyar udvari kancellária az osztrák kancelláriához fordult a bécsi színi cenzúra utasításainak közléséért.” WALDAPFEL József, *A Bánk bán történetéhez*, Irodalomtörténeti Közlemények 1931/4, 41. évf., 396. Ld. KLEMM i. m.; Norbert BACHLEITNER, *The Habsburg Monarchy = The Frightful Stage: Political Censorship of the Theater in Nineteenth-Century Europe*, ed. Robert Justin GOLDSTEIN, New York, Berghahn Books, 2009, 228–264. (főleg 230–247.)

⁸ KLEMM, i. m., 157. (A szövegben belüli két idézet eredetijét ld. GLOSSY, i. m., 303–304.; ford. KLEMM, i. m., 157.)

⁹ Vö. SCHILLER, *A színpad mint morális intézmény (Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet)*, 1784

me.¹⁰ Bécsben az „elővárosi színházaknál némileg harsányabb hangot engedélyeztek, szemben például a *Hoftheater*rel, ahol az új rendszerben is mindenkor kényszerűen ügyeltek a cenzorok a színpadképes 'finom modorra'.”¹¹ Fontos megjegyezni, hogy ezek szekularizált cenzori szempontok, „a vallás, az erkölcs és az itt előforduló állam ugyanannak a fensőbbségnek a nagyon is analóg módon kezelt attribútumai.”¹² Hägelin memorandumuma szerint igen sok szó nem hangozhatott el a színpadon:

„A dialógusban idehaza nem tűrünk meg a Bibliából, a katekéziséből vagy a hierarchiából átvett kifejezéseket, szólásokat avagy szavakat. [...] A *matuzsálemi korú, bölcs mint Salamon* [...] helyett álljon: *olyan öreg mint Nesztor, bölcs mint Szolón*. Minden olyan szót kerüljünk, amely egyházi hivatalt jelöl: pápa, püspök, prépost, esperes, apát, plébános, lelkipásztor, pap, prédikátor stb. Ha mégoly elkerülhetetlennek látszik is olykor pl. a lelkipásztor szó használata, mondjunk magisztert a lelkipásztor helyett [...]; apát és apátnő helyett mondjunk fogadalmi előljárót. Gyóntatóatyá helyett mondjunk lelki tanácsadót, beismerést gyónás helyett.”¹³

A memorandum nem csupán a politikai tárgyat tekintette kényesnek, kizárva ezzel a csaknem teljes történelmet, hanem az áthallás, a kettős értelmezés lehetőségét is igyekezett kizárni, különösen olyankor, ha az a nézőket esetleg aktivizálhatta.¹⁴ A felvilágosodás jegyében tiltották a babonás hiedelmekkel, népszokásokkal kapcsolatos részleteket. „A cenzorok részére kiadott utasítások, a *Directiva regulák* és a *Normativa pro Theatralibus* azonosak voltak a Habsburg birodalom egész területén. A cenzúrai

¹⁰ PRUZSINSZKY, i. m., 89.

¹¹ PRUZSINSZKY, i. m., 90.

¹² KLEMM, i. m., 158.

¹³ GLOSSY, i. m., 320–321. (Ford. KLEMM, i. m., 162.)

¹⁴ YATES, i. m., 87.; WALDAPFEL, i. m., 396.

utasítások azonban csak nagyjából szabták meg a szempontokat, a szöveg elbírálásában a cenzor egyéni műveltségének, ízlésének, korlátoltságának, jó és rosszindulatának tág tere nyílt.”¹⁵

Az I. Ferenc által 1793–1795-ben bevezetett új cenzurális gyakorlat Magyarországon „a századfordulóra alakult ki végleg, de a magyar kormánysszervek ’csendes puccsszerű ellenállás’-val”.¹⁶ Az 1795-ös *Generalverordnung*ot a magyar kancellária nem hirdette ki, „azzal az indokkal, hogy az új osztrák cenzúra-szabályoknak a magyar viszonyokra alkalmazott formáit már 1793 óta gyakorlatba vették. [...] A rendelet hatálybaléptetése és alkalmazása csak a külön kormányzott Erdélyben történt meg egyértelműen.”¹⁷

A „csendes puccsszerű ellenállás”-ra, vagy talán csupán a magyar slendriánságra számos példával szolgálnak a fennmaradt kéziratok és adatok. Az erősebb cenzori szigor általában nem érződik az erdélyi repertoáron, mely a magyarországinál merészebb volt, különös tekintettel az Erdélyben jóval gyakoribb, korai Shakespeare-előadásokra, melyeket a bécsi cenzorok általában szigorúan tiltottak, illetve jelentős mértékben meghúztak.

A törvény szigora nem tudott – talán nem is akart – lesújtani a követhetetlen, rövid életű magyarországi színtársulatok előadásaira. A (második) pesti színtársulat 1807–1815 közötti működésére azonban nyilván figyeltek, s a színháznak nehéz volt lavírozni a tilalmak között; az utókor viszont nehezen tudja elkülöníteni a cenzúrát és a szerzők, színrevivők öncenzúráját.

Cenzori jegyzések Katona József drámakéziratain

A *Bánk bán*on kívül Katona két drámájának – az *Aubigny Clementianak* (1831-ből) és a *Luca székének* (1822-ből, 1841-ből) – maradt fenn összesen három, cenzori véleménnyel ellátott kézírata.

¹⁵ STAUD, i. m., 36–37.

¹⁶ PRUZSINSZKY, i. m., 92.

¹⁷ PRUZSINSZKY, i. m., 91–92.

1. *Aubigny Clementia*

Katona József 1813-ban készült drámájának (1816-ra datált) kéziratára 1831-ben került a cenzor tiltó végzése: „Ezen darabot előadni nem szabad, mert szitkokkal tele vagy, Istenről nagyon illetlenülül szól; és régi vallásbéli villongásokat előhoz. Kassán 23. Dec. 1831.”¹⁸ A négy felvonásos drámának már a teljes címe is magyarázhatja a tiltás okát: *Aubigny Clementia vagy is A' Vallás miatt valo Zenebona Frantzia Országban 4^{dik} Henrik alatt.*

A dráma 1591-ben játszódik Franciaországban. A katolikus de la Châtre az elhunyt katolikus király, III. Henrik híve. Vele szemben áll a protestáns IV. Henrik királyt követő Aubigny-család, ezért de la Châtre ostrommal készül bevenni Aubigny városát. A felekezeti ellentétet bonyolítja, hogy az ifjú Aubigny és de la Châtre lánya eljegyzett szerelmesek. A kiobbant háború következtében az elhű szerelmesek szakítanak. Az ifjú Aubigny-t de la Châtre-ék foglyul ejtik, és kivégzésével fenyegetőznek, anyja, Clementia azonban még így sem enged elveiből, s folytatja a harcot. Súlyos harci jelenetek és némi lelki vívódás után de la Châtre meglehetősen hirtelen ráébred, hogy tévedett, s hűséget fogad IV. Henrik királynak, így nincs akadály a fiatalok boldogságának sem.

1.1. Az *Aubigny Clementia* francia és német feldolgozásai

Az *Aubigny Clementia* francia történelmi témáját több szerző is feldolgozta a 18–19. század fordulóján, a 19. század elején, s nem tudunk arról, hogy bármelyik adaptációt kifogásolta volna a korabeli cenzor vagy a politikai rendőrség. Azért tekintjük át röviden a feldolgozásokat, hogy megtaláljuk az okot, amiért a forrás(ai)t egyébként híven követő Katona drámáját elgáncsolta a cenzor.

¹⁸ OSZK Színháztörténeti Tár, N. Sz. A 11.

A Katona-dráma alapforrása a francia Louis d'Ussieux¹⁹ 1773-ban megjelent elbeszélése, a *Clémence d'Enragues, ou le Siège d'Aubigny. Anecdote française*²⁰ és/vagy annak első német fordítása. D'Ussieux két nagy novellagyűjteményt is megjelentetett, novellái mind műfaji, mind ideológiai szempontból feltehetőleg megfeleltek volna az osztrák cenzúra-rendelet kívánalmainak. A Katona forrásául szolgáló *Clémence d'Enragues*-ban – ahogy d'Ussieux legtöbb novellájában – a női erkölcsi erő győzedelmeskedett az eltorzult hatalomgyakorlással szemben.²¹ Annak ellenére, hogy a történet háttere a francia hugenották és katolikusok összecsapása, d'Ussieux novellájában nem hangsúlyos a vallási ellentét, amely a francia olvasók számára egyébként is nyilvánvaló lehetett. A főhangsúly a haza és a király iránti hűségen van; ez pedig kiemeli a d'Ussieux-novella sokszor hangoztatott „erkölcsi mese” jellegét.²²

Nem véletlen, hogy d'Ussieux gyorsan népszerű lett, novelláinak hamar megjelent a szöveghű német fordítása – a *Clémence d'Enragues*-é már 1776-ban, majd több további kiadásban.²³ Adaptált, rövidített változatait német nyelvű női

¹⁹ D'Ussieux (1744–1805, valódi neve egyszerűen Louis Dussieux), történész, író, újságíró, fordító, mezőgazdász.

²⁰ À Paris, Chez Delalain, Libraire, rue de la Comédie Française. A novella ma d'Ussieux *Le Décaméron françois* című, összesen tíz történetet tartalmazó novellagyűjteményének része (p. 169–244.). A *Décaméron françois*-t a szakirodalom két kötetes, 1772–1774-ben megjelent műként említi, a mű ma is e formában vehető kézbe. (Az 1772-es első kötet előszavában a kiadó közli, hogy az összes novellát ki fogják adni, külön füzetekben, gyors egymásutánban, valamennyit azonos nyomdatechnikával és külalakkal, folyamatos oldalszámozással, hogy az egyes darabokat később össze lehessen fűzni – ez magyarázza a kötetformát.)

²¹ Vö. Katherine ASTBURY, *National identity and politicisation in fiction up to the Revolution: the example of the moral tale*, *Literature & History*, Vol. 10, No. 1, 2001, 6–17.

²² Ua.

²³ *Historische Erzählungen, aus dem Französischen des Herrn d'Ussieux*. Bern, 1776. A kötet ma elérhetetlen, de két korabeli, 1777-es, illetve 1778-as kiadású könyvjegyzékben is szerepel, pontos adatokkal. Szinte bizonyos,

magazinok is közölték.²⁴ A női magazinokban didaktikusan, elítélendőként jelent meg a vallási fanatizmus, ami az eredeti novellában inkább mellékes volt. Az adaptálók a történetben a központi alak, az erényes és kitartó női hős példáját mutatták fel a nő olvasóknak.

1809-ben jelent meg a történet német novella-feldolgozása,²⁵ ezt is használhatta Katona József. D'Ussieux novellájának négy színpadi adaptációja is készült, ezeknek azonban nincs közülük Katona drámájához, s csaknem bizonyos, hogy nem is ismerte azokat.²⁶ E színházi feldolgozások cenzori tiltásáról sincs adatunk.

hogy a rendelkezésünkre álló 1795-ös német kiadás (*Erzählungen für unsre Müßiggänger*, Frankfurt und Leipzig, 1795) ugyanazt a fordítást hozza.

²⁴ (1–2) *Clementia von Aubigny in Flora. Ein Journal von und für Damen*, herausgegeben von den deutschen Damengesellschaft, Halle, 1786, II., 28–58. A lap kalandos életű szerkesztője, Franz Rudolph von Großing vagy Grossinger Ferenc Rudolf (Szinyei József, *Magyar írók élete és munkái*, Budapest, Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülése, 1980–1981, III, 1495–1499; *Jezsuita névtár* (in <http://jezsuita.hu/nevtar/?l=G>, A letöltés dátuma: 2018.06.27.) ugyanezt a szöveget jelentette meg a *Lehrreiche Erzählungen* c. kötetben is (Berlin, 1787, 85–121.). (3) Ugyancsak nem fordítás, hanem adaptáció a *Clementine von Entragues, oder die Belagerung von Aubigny* egy másik női lapban (*Unterhaltungen in Abendstunden, Vaterlands Töchtern geweiht: Eine Monatsschrift zum Unterricht und Vergnügen von einer Gesellschaft bayerischer Frauenzimmer*, Donauwörth, Hübschmann, 1793, 2. köt., 4. kv., 145–154. Ez csak az első rész, a periodikának valószínűleg nem jelentek meg további kötetei.)

²⁵ Johann Friedrich Rochlitz, *Die Belagerung von Aubigny*. Folytatásokban *Der Sammler*-ben jelent meg, 1809-ben.

²⁶ (1) Anton Clemens Graf von Törring-Seefeld [vagy: Törring zu Seefeld]: *Die Belagerung der Stadt d'Aubigny*. Ein heroisches Schauspiel in fünf Aufzügen, h. n., 1778.; (2) *Clementine von Entragues oder die Belagerung der Stadt Aubigny*. Schauspiel von Johann Heinrich Fischer, Hildesheim, 1779; (3) *Clémence d'Entragues*. Mélodrame historique en trois actes par M. Coffin-Rony, Paris: Favre, 1810; (4) Franz Carl Weidmann, *Clementine von Aubigny*: ein dramatisches Gedicht, Für das k. k. Hoftheater, Wien, Verlag der J. B. Wallishauser, 1816. Katona drámája 1816 előtt született.

1.2. Mit és hogyan olvasott a magyar cenzor?

A didaktikus, királyhű történetet formálta át úgy Katona, hogy drámája fennakadt a cenzúrán.

Az *Aubigny Clementia* mellett az azt követő Ziska-drámák (*Ziska, vagyis a husziták első pártütése Csehországban*, *Ziska, a táboríták vezére*) hátterében is a vallási, felekezeti ellentét áll. E drámák sajátos kettősséget mutatnak, éppen a vallási ellentétek terén: (1) A Ziska-drámákat részletes történeti leírás, magyarázat előzi meg, s a dráma lábjegyzetei hasonlóképp részletes tájékoztatást adnak a katolikusok és a husziták szembenállásáról; magában a drámaszövegben azonban lényegében semmi sincs ezekről az ellentétekről, sokkal inkább a király elleni lázadásról, a király és Ziska szembenállásáról. (2) Az *Aubigny Clementiában* is meglehetősen kódos a vallási ellentét, különösen a magyar színházi néző számára. A közönség számára érthetően csupán a dráma harmadik felvonásának egy-egy – egymással összefüggő – jelenetében van szó a vallásról, igaz ugyan, hogy a bonyolult, kevésbé közismert ószövetségi példák sorolása éppen nem segítette, hanem zavarhatta a néző megértését. S már most jelezzük: e két jelenet sem a vallásról szól valójában.

Az egyik jelenetben a királyhoz való visszatalálása előtt a vívódó Chatre²⁷ olyan ószövetségi példákat idéz, amikor az isteni parancsolatok be nem tartását büntetés követte, s elbizonytalanodik, amiért az ő igazságos harcát Isten nem pártolja (III.2.). Tulajdonképpen ennek folytatása a cselekmény tető- és fordulópontja (III.5.), amely rávezeti Chatre-t, hogy térjen vissza a királyhoz; itt Sericour, a bölcs tanácsos maga is ószövetségi eseteket idéz, amelyeket viszont mind a vallási tolerancia és az esetlegesség jegyében értelmez vagy tesz félre, végső következtetése pedig a vallások egyenértékűsége: „Hidd el né-

²⁷ Katona a drámában nem a *Châtre*, hanem a *Chatre* névalakot használja, mi is ez utóbbit tartottuk meg.

kem Chatre, az embereknek véleménynye, mellyet Isteni Tiszteletnek nevezünk, nem egyebb egy Bál Háznál, a' hol is Török, 'Sidó, Indus, Görög, és Római Maskarák fordulnak elő, senki sem láthattya hogy mellyik lárvá rejtheti el a' nagyobb Szépséget. A' külső festéket tekintvén, egyiknek ez, másiknak amaz tettzik [...] Miért akarsz te másokat erővel is a' te Izlésedre kényszeríteni, a' mellytől mások undorodnak? Majd az éjfélnék órájában, le fognak a' lárvák hullani, és mindenik a' maga formájában áll a' Biró előtt." (III.5.).²⁸

Ezen túl a hangzó, előadott Aubigny-drámában nem jut szerephez a vallási ellentét; a középpontban a szembenállás a királyhoz való viszonyban – hűségként vagy hűtlenségként – jelenik meg. Katona szemléletének alapvető vonása, hogy a vallási és az egyházi kérdéseket az állam központi szerepének rendeli alá, egyház és állam viszonyát a felvilágosult abszolutizmus gondolatrendszere alapján vizsgálja. E gondolatrendszer nagyrészt az egyházjog nagyhatású tanárának, Brezanóczy Ádámnak (1751–1832) tanítását követi.²⁹ Mindezek alapján nyilvánvaló, hogy az *Aubigny Clementia* vallásinak látszó érvrendszere alapvetően államjogi, politikai.

Katona drámájában Chatre-val kapcsolatban a *hitzegés, árulás, pártos* szavak a leggyakoribbak; Henrik király fő törekvése a vérontás és a haza pusztulásának megakadályozása; az ifjú Aubigny az eljegyzése felbontását nem a vallási ellentéttel, hanem a haza iránti kötelességgel indokolja. S épp ez az a pont,

²⁸ Ez az eszmefuttatás jó okkal idegesíthette a cenzort, tudjuk ugyanis, hogy Lessing *Bölcs Náthánja* csak 1819-ben kapott engedélyt a bécsi Burgtheater-beli előadásra, azon az áron, hogy a dráma fő üzenetét „a vallások egyenértékűségét, az egyházak esendőségét” teljesen elhagyták a szövegből (a cenzúrákészes változatot egy Berling nevű vígjátékíró és sűgő készítette). PRUZSINSZKY, i. m., 169.

²⁹ Brezanóczy e tanításait később ki is adta: *Institutiones juris ecclesiastici*, Pest 1817–1818. Brezanóczy az előadásain ugyanazokat az ószövevségi példákat idézte, melyeket Katona a drámában Sericour szájába adott (III.5.), sőt iskolai óráin a vallási villongások leggyakrabban idézett példája épp III. és IV. Henrik időszeke volt. In WALDAFFEL, i. m., 253–255.

ahol Katona reflektált az elmúlt bő fél évszázad magyar színházi hagyományaira. Bármit is írt a tiltás indokaként a kéziratra, valószínű, hogy a jószemű cenzor nem elsősorban a vallási ellentétek, hanem sokkal inkább a hatalom és a pártütés tematikáját találta veszélyesnek. A 17–18. századi magyarországi színpad egyik jellegzetes problémája az uralkodó – és vele az alattvalók – döntéshelyzete, a pártütés legitimációja vagy illegitim volta. Ha az uralkodó követi az isteni útmutatást, kötelező az iránta való hűség, az isteni út elhagyása azonban legitimmé tehetette az uralkodó elleni pártütést. Magyarországon a jezsuita iskolai szerzők foglalkoztak sűrűn e kérdéssel, s hasonló tematikát hozott a magyar színpadra az igencsak népszerű Metastasio is. E tárgy tehát – különösen színpadon! – ismert volt a kor nézői előtt, s ez az előzmény még élt, hatott a 19. század első évtizedeiben. Az érzékeny szemű cenzor tehát nagyon is tudhatta, miről van szó.

A cenzori tiltás ellenére vannak adataink az *Aubigny Clementia* előadásairól. Waldapfel József szerint esetleg Kecskeméten játszhatták az eredeti szöveggel.³⁰ E kecskeméti előadásra csak 1815 decembere és 1816 áprilisa között kerülhetett sor, mely időszakban Udvarhelyi néhány színésztársával Kecskeméten próbált elindítani egy társulatot.

Mivel a cenzori tiltás csak Magyarországra vonatkozott, az *Aubigny Clementiát* Erdélyben bemutathatták, de az adatok ott is igen bizonytalanok. Az alábbi, esetleges előadási adatokat gyűjtöttük össze:

1. ? Kolozsvár, 1825. december 17.³¹

³⁰ WALDAPEL József, *Katona drámái és kézírataik*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1930/3, 347.

³¹ FERENCZI Zoltán, *A kolozsvári színészet és színház története*, kiadja a kolozsvári színészet száz éves jubileumát rendező bizottság, Kolozsvár, Ajtai K. Albert magyar polgár könyvnyomdája, 1897, 506.; WALDAPEL, *Katona drámái...*, i. m., 348.; KERÉNYI Ferenc, *Katona József a magyar színpadok műsorán (1811–1837)*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1992/4, 407.

2. Kolozsvár, 1827. január 2-án³²
3. ? 1829: Dunántúli Színjátszó Társaság³³

Az 1827-es biztos kolozsvári előadási adat ismét arra vall, hogy az elvileg szigorúbb cenzúrával sújtott erdélyi színi repertoár szabadabb volt.

2.1. Öncenzúra? A *Hedervári Czeccilia*

Nem tudjuk azonban, hogy az *Aubigny Clementia* milyen, mennyire meghúzott változatát játszották az erdélyi színpadon. Mivel – mint láttuk – a magyarországi cenzor az előadást nem engedélyezte, Katona, vagy valaki más Katona közreműködésével, vagy Katona nélkül, talán Komlóssy Ferenc (1797–1860) elkészítette az *Aubigny Clementia* magyar szereplőkkel magyar környezetbe helyezett változatát, magyarítását *Hedervári Czeccilia*. A' *magyar Amazon* címmel.³⁴ Ezzel a drámát „a hatásos játékdarabok szűkében lévő vándorszínészet [...] megmentette a maga számára azzal, hogy magyar történeti környezetbe helyezte és – a kifogásolt vallási motívumot tekintve – megrovidította a szöveget”³⁵ – ezt nyugodtan értékelhetjük *öncenzúrá*nak.

A *Hedervári Czeccilia* szövege lényegében azonos az *Aubigny Clementia*éval. A magyarító három típusú változtatást hajtott végre: (1) magyarra cserélte a francia személy- és helyneveket, (2) a színpadi előadás szempontjaira figyelemmel rövidített, vagyis a fölöslegesen ismétlődő, információt nem hordozó részeket kihúz-

³² OSZK 252. sz. zsebkönyv; FERENCZI, i. m., 506.; WALDAPFEL, *Katona drámái...*, i. m., 348.; „*Obini Clementia* címen, az 1825. évihez hasonlóan kérdőjelesen.” KERÉNYI, i. m., 408.

³³ OSZK 897. sz. zsebkönyv; KERÉNYI, i. m., 408.

³⁴ OSZK Színháztörténeti Tár, N. Sz. H 15. Nem tudjuk, mikor készült e magyarítás; szövege az *Aubigny Clementia* egy 1826-ban másolt kéziratának javításaként (áthúzások, föléírások, stb. formájában) olvasható.

³⁵ KERÉNYI Ferenc, *Katona József – adalékok, Irodalomtörténet*, LVIII (1976), 714.

ta, (3) a cenzori tiltást is figyelembe véve elhagyta a vallással kapcsolatos részeket, bibliai példákat.

Idézünk is néhány jellemző változtatást, például a *valás/templom* szó lecserélését a *hazára*: „érezzék a hitetlennek kedveltyei azt, hogy miképp és hol esett el <de la Chatre> Ujlaky Ugrin az Istenért, és <vallásaért> a’ Hazáért” (II.5.); vagy: „Fegyverrel akartad az embereket arra birni, hogy a <Templomnak képzelt veszedelméért> Hazának javát és boldogságát dulják fel. – Boldogtalan Őreg.” (III.5.) E változtatások egyébként megfeleltek a vallással, Istennel kapcsolatos szavak Hägelin 1795-ös szabályzatában megfogalmazott tilalmának is.

Vallási, felekezeti ellentét híján kimaradtak a III. felvonásban hosszan sorolt bibliai példák és eltérő vallási tanítások, amelyek mind az igazság bizonytalan, sőt lehetetlen voltát emelték ki, a vallási tanokat és szertartásokat maszkabálhoz hasonlítva. A magyarázó azonban, nem véletlenül, megtartott két bibliai példát (III.5.), amely a pusztában Mózesrel szembeforduló lázadókról szól. A két ószövetségi példa nem teológiai, vallási jellegű. Mózes ugyanis az isteni háttérű – vagyis legitim – földi hatalom képviselője, az ellene való lázadás tehát pártütés, akikre ezért maga az Úr sújt le könyörtelenül.³⁶

2.2. Öncenzúra vagy a józan dramaturg húzásai?

A drámakéziratokat évtizedeken át többen, többször használták, ismeretlen előadások sűgőpéldányaiként, vagyis sok kéztől számos javítást, törlést, betoldást, átírást látunk a lapokon. Ezek a legtöbb esetben a cenzor megelégedésére szolgáltak volna, ha módja lett volna újra átvizsgálni a kéziratokat. Ugyanis

³⁶ A két Mózesrel kapcsolatos bibliai példa az egyiptomi kivonulás idején a Mózes ellen lázadók két súlyos büntetése: (1) Mózes tüzes rézkígyója, amely csak Mózes követőit menti meg a halálos kígyómarástól, az ellene zúgolódókat nem (4Móz 21:4-9); (2) a Dátán és Abirám vezette kétszázötven lázadó megsemmisítése (4Móz 16:8-35).

a kor által politikailag, valláserkölcseileg kényesnek ítélt részeket szinte kivétel nélkül kihúzták, méghozzá színházi kezek – nem politikai megfontolásból, hanem a színpad és a közönség természetének ismeretében. Az *Aubigny Clementi*ből és a *Hedervári Czecziliá*ból nemcsak a vallásról és a vallási ellentétekről, hanem a haza iránti hűségről szóló túl hosszú fejtegetések is kimaradtak: a rövidítések így pergőbbé, élvezhetőbbé tették az előadást.

3.1. *Luca széke*, 1822

A *Luca széke* című Katona-dráma 1822-es kéziratán így szólt a cenzori bejegyzés: „Az első Jelenés ki hagyása mellett meg engedtetik. Miskolc, 19. Jan. 1822.”³⁷ Mit tartalmaz e kifogásolt, egyébként elég hosszú nyitójelenet? Karácsonyestre készülődven viszonylag sokan vannak a színpadon, a háttérben kártyáznak, az előtérben pedig két szereplő is részletesen elmagyarázza a Luca-napi szokásokat, a lucaszék hosszas készítését és a szék szerepét a karácsonyéji boszorkány-felismerésben. A felvilágosult cenzor ezt a babonassággal és ostoba hiedelmekkel teli részt rendelte elhagyni, a népbutítás elkerülése érdekében. A fordulatot azonban cselvígjáték, s annak lényege a Luca-napi szokásokkal, főleg a lucaszék készítésével kapcsolatos információ. A szék faragásával az apafigura ugyan egyszerűen csak követi a hagyományokat, a szerelmes fiatalember viszont az apa babonásságát akarja kihasználni, s úgy megszerezni beleegyezését a lányával kötendő házasságba. A babonás apa viszont később a lucaszéken a boszorkánylátásra készülve csöppen bele egy súlyos bűnügy kellős közepébe, és segíti annak meg- és feloldását. A nyitójelenet tehát dramaturgiailag kihagyhatatlan. S nem is hagyták el, arra épült rá a cselvígjátékkal párhuzamosan futó, izgalmas krimitörténet, ezért is lett a *Luca széke* Katona József-

³⁷ L 12/1. OSZK, Színháztörténeti Tár.

nek a *Bánk bán* mellett a legtöbbet játszott drámája. Ötvennégy 19. századi bemutatóját tudjuk dokumentálni, szerte az országban afféle siker garanciájaként adták, legtöbbször karácsony és újév táján.³⁸ Vagyis: a cenzori tiltást soha, sehol nem tartották be – a magyarországi „slendrián” cenzurális viszonyok között ez láthatóan nem jelentett gondot a vidéki, sokszor változó, követhetetlen vándortársulatok számára.

3.2. *Luca széke*, 1841

A dráma egy másik kéziratát/súgópéldányát Fáncsy Lajos színész-rendező küldte cenzori vizsgálatra: „Királyi Censurára küldetett. Pest. Jan. 30^{an} 1841 Fáncsy”. (1841. március 3-án, majd 13-án játszották a pesti Nemzeti Színházban.) Ez a cenzor jóval alaposabb volt, mint az 1822-es: „A’ Játékszini elő-adás meg-engettetik, a’ kitörülteknek el-h[agyás]a mellet. Budán Februarius 23^{kán} 1841. Gróf Pongrácz János, M.[agyar] K[irályi] Helytartói Tanatsos.”³⁹ A kéziraton a sok későbbi javítás, húzás következtében ugyan bizonytalan a cenzori törlések azonosítása, de valószínűleg a címlapon lévővel azonos feketés-barnás színű tintával húzott vonalak származnak Pongrácz kezétől. A feltételezett cenzori törlésekből próbálunk következtetni a könyvvizsgáló összetett szempontjaira: törölte a durvább szavakat, szitkokat, babonás hiedelmeket, láthatóan népnevelési szándékkal, továbbá ideológiai okokból az ifjú Lázár ismeretelméleti fejtegetéseit, kételyeit a test és lélek viszonyával kapcsolatban.

A *Luca széke* mindkét kéziratát színházi súgópéldányként használták, Fáncsyn kívül még igen sokan; e „dramaturgok” kivétel nélkül a lélek és test viszonyáról, a halál utáni létről el-

³⁸ Kilenc bemutató volt Pesten, négy Budán, a többi vidéken. Az 54 dokumentált előadásnál jóval több lehet a valós szám. A 20. századból egy adatunk van: a Janovics Jenő rendezte kolozsvári előadása 1918. január 19-én.

³⁹ N. Sz. L. 12. OSZK, Színháztörténeti Tár.

mélkedő, főleg Hamlet-inspirálta szövegeket hagyták el, hogy a krimi és a cselvígjáték izgalma folyamatos maradjon.

Cenzor ide, színházi dramaturgiai gyakorlat oda – Katona bizonyosan nem örült volna e húzásoknak. Azok legtöbbje ugyanis az ember és a történelem, az ember és a világ viszonyával, az ember kiszolgáltatottságával, a lét értelmezésével birkózó Katona egyre sötétedő, tragikussá váló világképét tette, önként, zárójelbe.

Politikai orientáció(k) Katona József drámafordítói gyakorlatában*

A *Bánk bán* írója életművének recepciójában mondhatni a kezdetektől jelen vannak azok a felhangok, amelyek a szerzőt politikai aktivitása felől értékelik, mint ahogy a *Bánk bán* befogadástörténetének is visszatérő mozzanata a dráma „politikai mondanivalójának” tematizálása. Az ilyen értékelésekben a hangsúlyeltolódások gyakran vezettek szélsőséges és ezért nem éppen helytálló értelmezésekhez a különböző „politikai divatok” trendjének megfelelően. Holott Katona életművét szemlélve – mint általában – az óvatosabb és árnyaltabb megközelítés nem az expliciten politizáló drámaíróként állítja elének. Sem Gertrudis megölése, sem a *Jeruzsálem pusztulása* mögött felvázolt hatalmi harcok nem hordoznak egyértelmű és direkt politikai utalásokat, de a felelősen gondolkodó értelmiségi valóban folyamatosan reflektál bennük saját korának legégetőbb politikai kérdéseire (is) – mivelhogy ilyen az írástudó felelőssége, az írás mestersége. Ezért mutatok fel az alábbiakban néhány olyan példát, amely a kevésbé ismert drámák és elveszett szövegek határvidékén reprezentálja Katona viszonyát a napi politikai gyakorlathoz, illetve a korszak európai politikai orientációihoz.

* A tanulmány az NKFI 119580 Katona József korai (*Bánk bán* előtti) drámáinak kritikai kiadása II. című pályázat támogatásával készült.

Orosz divat: *Szmolenszk ostromlása* (1811)

A 18. századot nemcsak a nyugati kultúra értékeinek enciklopédikus igényű számbavétele jellemzi, hanem ezeknek az értékeknek az artikulálása, opponálása – a keleti kultúrákkal szemben. Ezzel a jelenséggel folyamatosan számolnak a történettudományok: az orientalizmus, a Kelet kultusza, illetve annak megismerési vágya tankönyvekben is megfogalmazott sajátossága a fény századának. Kevésbé fókuszál azonban a kutatás arra a kölcsönös jelenségre, amely egyrésztől Nagy Péter cár politikai célkitűzései révén Oroszország nyugati nyitását jelenti (ezt a jelenséget még csak-csak számon tartja az európai kultúrhistoria), másrésztől azonban Oroszország közeledése Európához azt is eredményezi, hogy Európa is érdeklődni kezd az orosz kultúra és civilizáció jelenségei iránt. Ennek az érdeklődésnek jellegzetes terepe a kísérletező polgári irodalmi élet, illetve színházi gyakorlat mind a fikciós irodalom, mind a realitások, azaz a színház körüli karriertörténetek szintjén. Jól példázza ezt a századforduló legnagyobb hatású európai drámaírójának, August von Kotzebue-nak pályafutása, aki Weimarban született, Mannheimben gyilkolták meg, de életének jelentős részét Németország és Oroszország között, mintegy ingázva töltötte:¹ az 1780-as években Szentpéterváron kormányzói titkárként működött, majd Tallinban lett törvényszéki asszesszor, feleségül vette egy orosz altábornagy lányát, 1785-ben nemesi rangot ka-

¹ A szerző pályafutásáról, különös tekintettel oroszországi kapcsolatairól ld. Hiltrud HÄNTZSCHEL, *Kotzebue, August von = Neue Deutsche Biographie* 12 (1979), S. 624–625, in <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118565796.html#ndbcontent>, A letöltés dátuma: 2018.07.18.; May REDLICH, *Lexikon deutschbaltischer Literatur. Eine Bibliographie. Herausgegeben von der Georg-Dehio-Gesellschaft*, Köln, Verlag Wissenschaft und Politik Berend von Nottbeck, 1989, S. 182–190. és Henning von WISTINGHAUSEN, *Freimaurer und Aufklärung im Russischen Reich. Die Revaler Logen 1773–1820. Mit einem biographischen Lexikon. Band 3. Köln/Weimar/Wien, Böhlau*, 2016, S. 161–163.

pott. Mikor a *Menschenhass und Reue* (magyarul: *Embergyűlölés és megbánás*) című Európa-szerte nagysikerű drámáját írta,² az észtországi kormányzóság magisztrátusának elnöke volt. Azután 1798-ban visszatért Németországba, és amikor ismét orosz földre lépett (1800-ban), mint német kémgyanús alakot először deportálták, majd a cár kárpótlásul megbízta a pétervári színház vezetésével. Az utána következő időben, Pál cár meggyilkolásakor valóban a politika szele sodorta vissza Európába, majd Napóleon háborúi 1806-ban ismét Oroszországba. Kortársai éppúgy, mint utókora vádolta őt kémkedéssel, de végül legmagasabb társadalmi rangja, az oroszországi német konzuli megbízatás egyértelműen politikai karrierről árulkodik. Végül éppen politikai szerepe miatt gyilkolta meg 1819-ben egy, a német állam konzervativizmusa ellen lázadó diákorradalmár.

Pályafutása Európa-szerte azonban nem mint politikus, hanem mint drámaíró jelentős. Az érzékenyjáték divatos műfajának egyik legnépszerűbb képviselője, drámáit Európa minden jelentős színpadán sikerrel játszották. Így viszont nyilván életútja is élénk figyelemmel kísértetik a színházak és a közönség, azaz a polgári nyilvánosság által, és ez a figyelem így nem mellőzheti Oroszország különleges, a szerzőt szélsőségesen felemelő, illetve elbuktató közegét sem.

Bár Kotzebue-tól magától nem ismerünk orosz tárgyú darabot, de talán az ő politikai karrierje is motiválta kortársainak színházában az orosz tematika megjelenését. Bár ebben az érdeklődésben mind a történelem, mind a kortárs orosz valóság mint egzotikum jelent meg, sem hiteles valóságismeret, sem elmélyült történeti tudás nem húzódott meg mögötte. Az orosz tematika díszletként, valóságos vagy fiktív motívumokban, modellekben, illetve sztereotípiákban öltött testet a 18. század végének, 19. század elejének európai színházi gyakorlatában.

² A dráma szövegét ld. http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/kotzebue_menschenhass_1790, A letöltés dátuma: 2018.07.18.

Ez a jelenség azonban csakúgy, mint a Kotzebue-kultusz, be-szivárgott Magyarországra is, ahogy ezt egy jellegzetes drámai szöveg magyar fordításai is igazolják. 1795-ben egy bizonyos Franz Kratter ír egy darabot *Mädchen von Marienburg* címmel az általa vezetett leMBERGI német színház számára. Kratter a jozefinizmus lelkes követője és propagálója, drámái visszatérően a társadalmi ellentmondásokat és a szociális problémákat tematizálják, és a szentimentalizmus szellemében az emberi erényesség, a jóság és tisztesség diadalát hirdetik naiv következetességgel. Drámájának ihletettségét valószínűleg elsősorban a földrajzi közelség motiválta, hiszen Lemberg viszonylagos közelében talált olyan történelmi szereplőket és tematikát, ami lokális jelentőséggel is bír közönsége számára. A *Mädchen von Marienburg* tulajdonképpen Nagy Péter cár házasságának történetét dolgozza fel, azaz inkább dolgozza át szentimentális tandrámává, a címszereplő nem más, mint Nagy Péter cár második felesége, Marfa Szkavronszkaja, aki egy egyszerű litván paraszt gyermekeként született, és amikor az oroszok elfoglalták Marienburgot, felvette az ortodox vallást, amelyben a Jekatyerina nevet kapta. Később a cár szeretője lett, mindenhová követte, részt vett vele a háborúkban és Szentpétervár megalapításában is, számos gyermeket szült neki, míg végül a cár feleségül vette, cárnévá koronáztatta. I. Péter halála után követte férjét a trónon, és I. Katalin néven még két évig uralkodott.³

A felvázolt életpálya és a késő felvilágosodáskori érzékenységi játék műfajának sajátosságai némileg távol állnak egymástól, így sajátos írói leleményre volt szükség a kettő összehangolására. Ezt Kratter a következőképpen oldotta meg: néhány történelmi tény, illetve személy adja a történet valóságalapját, a

³ Vö. NIEDERHAUSER Emil – SZVÁK Gyula, *A Romanovok*, Budapest, Pannonica, 2002. Oroszország történelméről megbízható és könnyen hozzáférhető internetes információk: HARMAT Árpád Péter, *Oroszország története a kezdetektől Nagy Katalinig (882–1796)*, in <http://tortenelemklub.com/koezepkor/kesei-koezepkor/228-oroszorszag-toertenete-882-1796>, A letöltés dátuma: 2018.07.18.

drámai akciónak azonban semmi köze a valósághoz, sokkal inkább a női erényesség és a passzív, de következetes kitarítás ezen erényesség mellett áll a mű középpontjában. A szép és minden erénnyel ékes főhősnő, Chatinka bármennyire is szerelmes a cárba, nem felejt el népi gyökereit, családját, és a vallásos paraszti értékrendet. Ezért elutasítja a cár közeledését, akit annyira megnyer a lány tisztasága és szépsége, hogy végül maga mellé emeli a trónra. A cselekmény részletei sokkal inkább emlékeztetnek egy mesei karriertörténetre, mint a történelmi valóságra. De a türelmes, lemondásra kész és szenvedő erény úgy jut diadalra a dráma végén, ahogy az érzékenyjáték középpontos drámai szerkezete kívánja.

A dráma élénk magyar visszhangot váltott ki: Szinnyey József óta számon tartanak egy drámafordítást Újfalvy Krisztina hagyatékában, amely valószínűleg a költőnő saját kézírása és a címlap szerint 1799-re datálható.⁴ Újfalvy életművében példa nélkül való ugyan a drámafordítás, de könyvtára, illetve annak könyvjegyzéke szerint erősen érdeklődött a színpadi műfajok iránt. Ennek a szövegnek létezik egy másik fordítása is Kolozsváron,⁵ amely valószínűsíthetően Gyarmati Gábor „udvari Tanító” tollából származik, és valószínűleg szintén a század fordulójára tehető.⁶ A két szöveg nem azonos, bár nem is független egymástól: lehetséges, hogy Újfalvy ismerte Gyarmati fordítását, de a lejegyzés folyamán láthatóan az motiválta, hogy ne egy írott drámai szöveget, hanem annak színpadon elhangzó, illetve mondható változatát hozza létre, örökítse meg írásban.⁷ Ismert a

⁴ OSzK Kézirattár Quart.Hung. 1502.

⁵ Kolozsvár Egyetemi Könyvtár Kézirattár Ms. 1427.

⁶ A fordítóként feltüntetett Gyarmati Gáborról azt tudjuk, amit Szinnyei József lexikona lejegyzett róla: „francia, olasz és német nyelvtanító Kolozsvárt. Munkái: 1. Mesterséges Gyűjtemény. Kolozsvár, 1806. 2. Első nagy Péter muszka cár élete. Fordítottatott olaszból. Kolozsvár, 1813.” Vö. SZINNYEI József, *Magyar írók élete és munkái*, in <http://mek.oszk.hu/03600/03630/html/>, A letöltés dátuma: 2018.07.18.

⁷ Erről bővebben e sorok írója előadást tartott a Magyar Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézetének Nőszervezők a 19. században: lehetőségek és

darabnak egy harmadik kéziratos fordítása is, amely a Nemzeti Színház indulása körüli időkben készült, és láthatóan semmilyen köze nincs a tárgyalt két kézirathoz.⁸ Ezt a szöveget a címlap szerint Déry István készítette, tehát mindenképpen már a 19. század elején keletkezett. De lefordította a darabot Ernyi Mihály is, és 1803. december 6-ától többször színpadra is állította ezt a szöveget a kolozsvári társulat.⁹

Katona 1811-ben egy hasonlóan orosz tárgyú darabot fordított Johanna Franul-Weissenthurttól. A híres bécsi színésznő *Die Bestürmung von Smolensk* című darabját 1808. augusztus 24-én a Burgtheaterben mutatták be, és 1816. december 29-ig játszották a két udvari színházban: a Burg mellett és a Kärthnerthornál összesen huszonhét alkalommal.¹⁰ A dráma már a bécsi bemutató után mintegy nyolc hónappal Pest-Budán is színpadra került a német színházban, az 1809. május 8-ai bemutató után húsz évig összesen huszonnégyszer játszották.¹¹ Magyar nyelvű fordítását csak Katonától ismerjük, és több társulat több városban is előadta: Pesten kívül, ahol 1811. november 24-én mutatták be, majd 1812. március 5-én és 1813. augusztus 12-én is előadták, Kolozsváron, Székesfehérváron és Miskolcon is játszották.¹²

Bár a darab képzelt történelmi eseményt ábrázol, de mutat némi tájékozódást az orosz történelemben, ugyanis valóságos, de időben és kauzálisan egymástól távol eső eseményeket kap-

korlátok című konferenciáján 2017 októberében. A konferencia anyaga kiadás alatt áll.

⁸ OSzK Színháztörténeti Tár N.Sz.K. 11.

⁹ Vö. ENYEDI Sándor, *Az erdélyi magyar színjátszás kezdetei 1792–1821*, Bukarest, Kriterion, 1972, 133.

¹⁰ Minna von ALTH – Gertrude OBZYNA [Red.], *Burgtheater 1776–1976 Aufführungen und Besetzungen von zweihundert Jahren*, Wien, Salzer-Ueberreuter, 1979. 1. Bd. S. 105.

¹¹ ALTH – OBZYNA, i. m., 96.

¹² Vö. KERÉNYI Ferenc, *Katona József a magyar színpadok műsorán (1811–1837)*, Irodalomtörténeti Közlemények, 1992, 404, in http://epa.oszk.hu/00000/00001/00370/pdf/itk00001_1992_04_399-413.pdf, A letöltés dátuma: 2018.07.18.

csol össze: Szmolenszk városa valóban többször volt háborús konfliktusok helyszíne a 17. században az orosz–lengyel területszerzési háborúk kapcsán, és valóban, az utolsó háborúból a kozákok is kivették a részüket, tehát szerepeltetésük teljesen valószínű a drámában. Csakhogy a háború a darab történésének ideje előtt majdnem hetven évvel, 1667-ben véget ért azzal, hogy a várost más területekkel egyetemben az Orosz Birodalomhoz csatolták.¹³ Másodsorban igaz, hogy Nagy Péter cárnak volt egy Alekszej (a drámában Alexis) nevű fia, aki még apja halála előtt összeesküvés gyanújába került, és tisztázatlan körülmények között meghalt, de halála teljességgel bizonyos volt, és semmiféle ál-Alekszejek sem tűntek fel az orosz történelemben. A motívum azonban nem idegen az orosz történelemtől, csak mintegy száz-húsz évvel korábban, IV. Rettegett Iván halála után történt, hogy ál-Dimitrijek előbukkanása vezetett trónviszályhoz, uralkodói válsághoz és felkelésekhez. Mindezeket a korábbi történéseket helyezi a drámaíró I. Katalin cárnő idejébe: egy valóságos motívumokból összeszőtt, de teljesen fiktív orosz történelmet/történetet konstruál. A téma inkább az Oroszország iránti általános európai érdeklődést és kíváncsiságot mutatja, mintsem a viszonyok akárcsak hozzávetőleges ismeretét. A távoli és egzotikus birodalom jó helyszínnek tűnt egy történelmi környezetbe helyezett érzékenyjáték vagy vitézi érzékenyjáték¹⁴ számára. A nézőket nyilván nem zavarta a történelmi események összekeveredése, hiszen ha tudtak is valamit Oroszországról, az valószínűleg elég felületes és homályos ismeret lehetett, a történelmi események inkább hangulati elemként befolyásolhatták őket. Így olyan tények felett is elsiklott a figyelem – szerzőé és nézőé is talán –, hogy a szökésben lévő fejedelem a hóban rejtőzik el ellenségei elől, a lábnymok nem ébresztenek senkiben valós

¹³ Vö. NIEDERHAUSER – SZVÁK, i. m. és HARMAT, i. m.

¹⁴ A műfaj magyarországi színpadi jelenlétéről és (át)alakulásáról ld. KERÉNYI Ferenc, *A régi magyar színpadon. 1790–1849*, Budapest, Magvető, 1981, különösen 114–133., 142–145 és 256–284.

kétségeket, majd a dráma ideje szerint majdnem egy éjszakát, de mindenképpen több órát tölt a hó alatt, természetesen a fagy-halál lehetőségének felmerülése nélkül.

A ma szokványos érzékenyjátéki dramaturgiának Katonára tett hatásáról csak feltételesen tehetünk megállapításokat, mivel a fordítást nem ismerjük, így olyan részletes hatástanulmányt, mint akár a *Bánk bán* szakirodalom¹⁵ vagy az eredeti drámák forrásainak vizsgálata,¹⁶ nem tudunk tenni, de bizonyos sajátosságai a *Szmolenszknak* szembetűnően befolyásolják Katona későbbi dramaturgiai megoldásait, jellemalakításait, sőt láthatóan tanul a fordított szövegből, és saját alkotásaiban sokkal koherensebben alakítja át ezeket, mint az eredeti műben voltak.¹⁷

Weissenthurn művének egyik fontos sajátossága, hogy nem egy abszolút főszereplőre épül, még csak nem is kétpólusú konfliktusra, hanem több szereplő drámai akcióira, értékrendjére és

¹⁵ A *Bánk bán* és a Katona-drámák drámapoétikai vizsgálatai közül kiemelkedő Nagy Imre utóbbi években megjelenő számos publikációja: *Gertrudis színre lép*, Jelenkor, 2012, 630–648., *Melinda könnyei. A női sírás szemantikája a Bánk bán első felvonásában*, = EGYED Emese (szerk.) (*Dráma*)szövegek metamorfózisa: *Kontaktustörténetek*, Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2011, 266–278., *A rejtektájtó: a Bánk bán első felvonásának egy vitatott helyéről*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2013, 169–186, in <http://itk.iti.mta.hu/megjelent/2013-2/nagy.pdf>, A letöltés dátuma: 2018.07. 18.; ill. korábbi kötete: *Agistól Bánkig. A dramaturgia nyelve és a nyelv dramaturgiája*, Pécs, Pro Pannonia, 2001.

¹⁶ Az életmű egyes darabjainak drámatörténeti-drámaesztétikai szempontú tanulmányaiból ld. szintén az utóbbi években BÍRÓ Ferenc, *Katona József*, Budapest, Balassi, 2002 és Nagy Imre, *Katona József Ziska című drámájának befogadástörténete*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2012, 167–188, in <http://itk.iti.mta.hu/megjelent/2012-2/nagy.pdf>, A letöltés dátuma: 2018.07. 18.; ill. Uő., *Katona József Jeruzsálem pusztulása (1814) című drámájának befogadás-története*, Irodalomtörténeti Közlemények, 2014, 118–134, in <http://itk.iti.mta.hu/megjelent/2014-1/nagy.pdf>, A letöltés dátuma: 2018.07. 18.

¹⁷ A dráma részletes dramaturgiai elemzését ld. CZIBULA Katalin, *Szmolenszk ostromlása. Katona József fordítása egy osztrák színészsnő nyomán* = *Amicitia: Tanulmányok Tüskés Gábor 60. születésnapjára / Beiträge zum 60. Geburtstag von Gábor Tüskés*, főszerk. / Haupteditorin LENGYEL Réka, szerk. / Herausgeber CSÖRSZ RUMEN István, HEGEDÜS Béla, KISS Margit, LÉNÁRT Orsolya, Budapest, Reciti, 2015, 467–478.

sorsának alakulására fókuszál, majd ezek a fókuszok szerencsésen egyesülnek a végkifejletben. Weissenthurn színművében az ostromlott város helyzetét és a háború borzalmait több szereplő életének párhuzamos alakításával, egymástól olykor független életképszerű jelenettel reprezentálja a szerző, ellenséges és baráti oldalon egyaránt. Az elkülönült jeleneteket inkább összefogja a szereplők közötti erős dramaturgiai viszonyrendszer,¹⁸ mint a *Jeruzsálem pusztulásában*,¹⁹ de a tablójelleg és a történesek egymásmellettségében szembetűnő hasonlóságokat rekonstruálhatunk.

A tragikus környezetben elhelyezett egyszerű, népies szereplők, és így a komikus regiszter együttműködtetése a heroikussal, egyrészt a német nyelvterületen munkáló Shakespeare-kultusz eredménye mind az osztrák színésznő, mind a magyar dráma-költő munkásságában, de ennél az általánosságnál erősebb dramaturgiai kapcsolódása is van a *Szmolenszk* paraszti párosának és a Katona-életműben legerőteljesebben a *Luca székében* megjelenő Ágneska–Mártonka kettősnek. A parasztfiú és parasztlány komikusan leegyszerűsített gondolkodásmódja, mindennapokban gyökerező értékrendje hasonló szituációkat eredményez a két drámában: miközben a szociokulturálisan magasan felettük álló szereplők hősiesen próbálnak helytállni az általuk argumentált értékekért, addig ezeknek a szereplőknek az értékrendje a primer emberi lét értékeivel egyenértékű tetteket is helyettesíti náluk, legyen szó munkáról vagy a ház védelméről.

A *Szmolensz ostromlása* lehetséges további dramaturgiai sajátosságai mellett számunkra most az a legfontosabb következtetés, hogy ugyan valószínűleg egyrészről azért esik a fordító Katona választása erre a darabra, mert a híres bécsi színésznő mint szerző garantálja a sikert. Ugyanakkor azonban az a politi-

¹⁸ Mivel a műfajelméleti vizsgálatok szétfeszítenék e tanulmány kereteit, problémánk szempontjából irreleváns módon leegyszerűsítve, a fogalmat most Bécsy Tamás drámaelméleti megközelítésének értelmében használjuk. Vö. Bécsy Tamás, *A dráma esztétikája*, Budapest, Kossuth, 1988.

¹⁹ Ld. a dráma kritikai kiadását és annak kiterjedt jegyzetapparátusát: KATONA József, *Jeruzsálem pusztulása*, s.a.r. NAGY Imre, Budapest, Balassi, 2018.

kai életből a kulturális életbe átszivárgó tendencia is motiválja, amely az orosz tematikában megismerésre érdemes egzotikumot lát, de az ismeretlen iránti érdeklődés csak külsőségekben, az európai szokásokhoz alkalmazott értékek megjelenítésében nyilvánul meg, nem tart igényt alaposabb történelmi vagy geográfiai-szociológiai ismeretekre. Az esetlegesen előkerülő történelmi tényeket sem a hitelesség felől mérlegeli, hanem a dramaturgiai funkciót szolgáló motívumként alakítja/deformálja a színpadi igényeinek megfelelően.

Felvilágosult népművelés: *Az üstökös csillag* (1812)

Nem maradt fenn annak a Katona-drámának a szövege sem, amely a fordító egészen másféle, némileg szokatlan dramaturgiai orientációját mutatja. A darabot két címváltozattal játszották: 1812. április 17-én *Az üstökös csillag vagy Ma süllyed el a' világ* címmel, 1812. december 29-én *Az üstökös csillag vagy Ma lesz a' világ vége* címmel mutatták be.²⁰ A szöveg Iffland *Der Comet, oder Heute geht die Welt unter* című darabja alapján készült, és az adatok szerint népszerűbb volt a magyar színpadon, mint Bécsben, ahol mindössze egyszer, 1798. május 29-én mutatták be a Burgtheaterben,²¹ az előadás színlapja szerint a Lanassza előtt: „Vorhero, ein Trauerspiel in vier Aufzügen. Nach der Veuve du Malabar des le Mierre: Lanassa.”²² Annak a Johanna Franul Weissenthurnnak a főszereplésével, aki előző darabunk német változatának, a *Die Bestürmung von Smolensk*nek a szerzője.

²⁰ Játsszották a darabot 1820. december 31-én Pécsen, és valószínűsíthető egy előadás 1816-ban Kecskeméten. Vö. KERÉNYI 1992. 404.

²¹ A bécsi bemutatóról: ALTH – OBZYNA, S. 77.l. és Notburga LESNJAK, *August Wilhelm Iffland in Wien; Die Rezeption seiner Dramatik und seine Gastspiele 1801 und 1808*, Dissertation, Wien, 1969. S. 140.

²² A színlap megtalálható Bécsben az Österreichische Nationalbibliothek Theatersammlung Theatermuseum könyvtárában, a Burgtheater színlapjainak kronologikus inventáriumában.

A színlap arról is informál, hogy „Die Bücher sind bey der Kasse für 17 Kr. zu haben”, de mi csak egy évvel későbbi lipcsei kiadást leltünk fel legkorábbiként a bécsi könyvtárakban.²³ A pest-budai német színház csak sokkal később fedezte fel, 1823-ban került először színpadra, utána azonban rendszeresen része volt a repertoárnak 1850-ig.²⁴

A nyomtatott változat a Posse (bohózat) műfaját jelöli meg a címoldalon, és a komikus tartalom valamint a rendezői utasítások, illetve a hangzó szöveg megerősíti az előadás lehetséges bohózatjellegét, bár a tartalom maga igen sok didaktikus elemet tartalmaz.

A dráma cselekménye bevett vígjátéki konvenciókra épül: zord atya, egymástól elválasztott szerelmesek, balgatag családfe, akit felültet egy szélhámos, rossz feleség, akinek csak a felületes pénzköltés számít stb. A felvilágosodás-kori polgári vígjáték tanító célzata is megjelenik: a korszakban megjelenő tipikus babonákat, itt a világvége elképzeléseket teszi nevetségessé. Ugyanakkor életképszerű elemei is a polgári színjátszáshoz kapcsolják, rövid egyfelvonásos jellege pedig színpadon alkalmassá teszi egy nagyobb lélegzetű drámai szöveg előtt vagy után történő bemutatásra, mint ahogy a rendezői utasítások is nagy teret engednek a színpadi megvalósításnak: a kirurgus szélhámos bemutatója és nagyhangú hőbörgése sokféle színpadi leleményre ad lehetőséget.

A darab rokonait megtaláljuk a kor irodalmi palettáján is, maga Goethe is írt hasonló könnyed és tendenciózus színdarabokat, amelyek közül kettő, a *Die Geschwister* (1768/69) és a *Die Mitschuldigen* (1776) népszerű volt a magyar színpadok műsorán is, előbbi ráadásul a kényes ízlésű Kazinczynak is olyannyira kedvére volt, hogy saját maga fordította le a nemzeti színjátszás

²³ Österreichische Nationalbibliothek Theatersammlung, Theatermuseum Bibliothek 626704-A 1-47

²⁴ BELITSKA-SCHOLTZ Hedvig – SOMORJAI Olga (Hrg.): *Deutsche Theater in Pest und Ofen 1770–1850. Normativer Titeltatalog und Dokumentation*, Budapest, Argumentum, [1996]. Bd. 1. S. 516.

számára.²⁵ Bár mindkét darab bőséges vígjátéki elemmel rendelkezik, az előbbi a *Schauspiel*, utóbbi pedig a *Lustspiel* műfaji megjelöléssel terjedt el a német irodalomban. Úgy tűnik Krappe kurgus alakja és a köré fonódó szélhámosság erősíti a kortársakban a *Der Comet* bohózatjellegét olyannyira, hogy elhatárolják a tematikailag hasonló humoros egyfelvonásos színpadi művektől.

Katona fordításának mintája tehát egy 18. század második felében elterjedt hagyományba simul bele. Mint ahogy szerzője, August Wilhelm Iffland Németország egyik legnagyobb színházszervező egyénisége, aki szellemi beágyazottsága révén a felvilágosodás és a szentimentalizmus alkotóihoz kapcsolódik, és életútja a korszak színházi szakembereinek paradigmátikus karrierlehetőségét példázza. Állami hivatalnokcsaládba született Hannoverben, ifjúságában olyan szenvedélyesen rajongott a színházért, hogy megszökött otthonról, és gyalog jutott el Gothába, ahol az Ekho Theaterben alapozta meg karrierjét. Ekho halála után, 1779-ben Mannheimben folytatta színházi tevékenységét, bizalmas viszonyba került Schillerrel, több művét inspirálta, állítólag Iffland adta a címet az *Ármány és szerelem*nek (Schiller eredetileg a korszakban hagyományosan a női főszereplőt jelölte meg a címben: *Luisa Millerin*). Őt tekintik az ún. mannheimi iskola megalapítójának,²⁶ amely a korábbi klasz-

²⁵ Ld. KAZINCZY Ferenc, *Szép Literaturá, s. a. r.* BODROGI Ferenc Máté, (Kazinczy Ferenc művei, Első osztály, Eredeti művek, Kritikai kiadás, sorozatszerkesztő BORBÉLY Szilárd és DEBRECZENI Attila), Debrecen, Egyetemi Kiadó, 2012. 551–564.

²⁶ Vö. Sigrid SALEHI, *August Wilhelm Ifflands dramatisches Werk: Versuch einer Neubewertung*, Frankfurt am Main [u.a.], Lang, 1990. Michael NIEHAUS, *Voreilige Reden, zurückgehaltene Worte: Familienkommunikation bei Iffland* = BIRGFELD, Johannes, [Hrsg.] *Das Unterhaltungsstück um 1800 : literaturhistorische Konfigurationen - Signaturen der Moderne ; Zur Geschichte des Theaters als Reflexionsmedium von Gesellschaft, Politik und Ästhetik*, Hannover, Wehrhahn, 2007. (Forum für deutschsprachiges Drama und Theater in Geschichte und Gegenwart, Bd. 1.) 121–143. Stephan KRAFT, *Identifikatorisches Verlachen – distanziertes Mitlachen; Tendenzen in der populären Komödie um 1800* = BIRGFELD 208–229. Karl-Heinz KLINGENBERG, *Iffland und Kotzebue als Dramatiker*, Weimar, Arion, 1962. 41–79.

szicista deklamálás helyett a természetes színészi játékot és valószínű színpadit ábrázolást tekintette céljának. Ezt a koncepciót közvetítette aztán tovább Berlinbe, amikor II. Frigyes Vilmos császár megbízta a berlini Nemzeti Színház vezetésével. Fáradhatatlan tevékenységének három pillére a színház vezetése mellett a drámaírás és a színészi teljesítmény volt. Az általa leginkább kedvelt polgári dráma mellett műsoron tartotta a nagy tragédiákat és vígjátékokat, illetve boházatokot, bár maga inkább az érzékenyjáték és a vígjáték változatát művelte, a Posse műfaja kevésbé volt jelen írói pályáján. Nem tudunk róla, hogy a *Der Comet* bemutatója valami konkrét csillagászati jelenséghez kapcsolódott volna, de az emberi babonáság neveltségessé tétele a vígjátékirodalom hagyományos eszköze.

A Katona-fordítás előadásainak valószínűleg voltak aktuális felhangjai: a pest-budai második előadás 1812. december 29-én, a pécsi bemutató 1820. december 31-én, azaz a világvégvárásoknak kedvező év végén volt. A további magyar nyelvű előadások mögött az 1811. év felkavaró eseménye, a mintegy nyolc hónapig szabad szemmel is látható Nagy Űstökös húzódhat meg, amelyet a csillagászat C/1811 F1 jelöléssel tart számon, és amelynek kiemelt jelentőséget tulajdonítottak a napóleoni háborúkkal kapcsolatos jövődölésekben.²⁷ Emléke olyan sokáig élt a köztudatban, hogy később Lev Tolsztoj is megörökítette a *Háború és béke*-ben.

Katona valószínűleg nem közvetlen német forrásból, hanem közelebből, Bécsből ismerhette Iffland tevékenységét: ugyanis többször, 1801-ben és 1808-ban is szerepelt nagy sikerrel Bécsben, utóbbi alkalommal Pálffy Ferdinánd gróf, a Hoftheater akkori igazgatója hatalmas fizetést és gazdag járulékokat ajánlott fel neki, ha Bécsbe szerződik, de Iffland hű maradt Berlinhez.

A német színiigazgató törekvései és az iránta való bécsi érdeklődés reprezentatívan mutatja azt a folytonosságot, ami a

²⁷ Ld. <http://astrocoins.mrcollector.eu/index.php/hu/fomenu/naprendszer/uestoekoeseok/80-napoleon-uestoekoese-1811>, A letöltés dátuma: 2018.07.24.

Hof- und Burgtheatert korszerű színházi intézménnyé formálta, és a korábbi században kialakult osztrák színi tradíciókhoz kapcsolta. A polgári színházi törekvések udvari támogatása II. József császár tevékenységével hozható összefüggésbe: amikor is a későbbi császár formálisan anyja, Mária Terézia mellett társuralkodóként működött, ambícióit csak az uralkodás periférikusnak tekintett területein, például a kulturális életben fejthette ki. Ennek következtében a császár nagy ambícióval fordult a színjátszás felé, a barokk reprezentatív nyilvánosságot szolgáló színjátszással szemben a polgári színház intézményi kereteinek kialakítását támogatta, amelynek eredményeképpen 1776-ban létrejött az osztrák nemzeti színjátszás intézménye, az uralkodói udvar által finanszírozott Hof- und Burgtheater. II. József kulturális törekvéseinek elméleti szakértője és gyakorlati megvalósítója Joseph von Sonnenfels volt, aki később jelentős államférfiként szolgálta közvetlenül az uralkodót és a felvilágosult abszolutizmus állameszményét.²⁸ Az 1770-es években azonban elsősorban mint kultúrpolitikus tevékenkedett, és *Briefe über die wienerische Schaubühne*²⁹ című rendszeres kritikáiban fogalmazta meg a maga színházi koncepcióját. Ennek lényege a durva és nemzetietlennek ítélt tendenciák felszámol-

²⁸ Sonnenfels felvilágosult politikai és kultúrpolitikai tevékenységéből az utókor színházi működését és a kínvallatás eltörlését méltatja elsősorban. Vö. Helmut REINALTER, *Sonnenfels Joseph von* = *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* (ÖBL). Band 12, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2001–2005, S. 422–423., Uő. *Sonnenfels, Joseph Freiherr von* = *Neue Deutsche Biographie* (NDB). Band 24, Berlin, Duncker & Humblot, 2010, S. 576–578., Günter BROSCHE, *Joseph von Sonnenfels und das Wiener Theater*, Wien, Univ., Diss., 1962., Simon KARSTENS, *Joseph von Sonnenfels (1733–1817): Seine Karriere und sein Beitrag zur Reformpolitik in der Habsburgermonarchie* = Wolfgang SCHMALE (Hrsg.), *Multiple kulturelle Referenzen in der Habsburgermonarchie des 18. Jahrhunderts*, Bochum, Winkler, 2010, S. 295–304. További irodalom: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Joseph_von_Sonnenfels, A letöltés dátuma: 2018. 07. 24.

²⁹ Josef von SONNENFELS, *Briefe über die wienerische Schaubühne, aus dem französischen übersetzt*, Wien, Joseph Kurtzböck, 1768.

lása a színpadon, ami a német irodalmi nyelv művelése mellett egyrészt a Hanswurst-féle vásári komédia rögtönzésen alapuló hagyománya, másrészt az olasz komédiások ellen irányult. Célja a polgári színjátszás hagyományának kialakítása és az osztrák nemzeti énekes játék (*Nationalsingspiel*) népszerűsítése volt. Az általa kijelölt úton haladó modern bécsi színházi törekvések visszhangoznak Pálffy grófnak abban a szándékában, hogy színháza élére a polgári színjátszás egyik legjobb szakemberét szerződtesse Iffland személyében.

Katona számára tehát *Az üstökös csillag* ennek a német gyökerű modernitásnak a magyar színpadra alkalmazott változata lehetett. Ugyanakkor megtalálta benne azokat a dramaturgiai szempontból a nézők számára ismert és kedvelt mozzanatoakat, amelyek tompítják ennek a kultúrpolitikai szándéknak a didaxisát, és élvezhető szórakozássá formálják a babonás ember felsülésének nevetséges történetét. Iffland művéhez nyúlva egyszerre kötődik a korszerű modernitáshoz és a felvilágosodás-kori színjátszás hagyományához a polgári tematika, a népművelési szándék és a beszélt nemzeti nyelv színpadi alkalmazásával.

A kötet szerzői

ANTAL ATTILA

doktorandusz, SZFE DLA Doktori Iskola

ANTAL KLAUDIA

doktorandusz, PTE Irodalomtudományi Doktori Iskola

CZIBULA KATALIN

CSc, főiskolai docens, ELTE BTK

DEMETER JÚLIA

CSc, ny. egyetemi docens, ELTE BTK

DERES KORNÉLIA

PhD, oktató, ELTE BTK

HELTAI GYÖNGYI

PhD, vendégtanár, University of Alberta, Edmonton, Kanada

IMRE ZOLTÁN

PhD, dr. habil., egyetemi docens, ELTE BTK

JÁKFALVI MAGDOLNA

PhD, dr. habil., egyetemi tanár, SZFE

KISANTAL TAMÁS

PhD, dr. habil., egyetemi adjunktus, PTE BTK

KISS GABRIELLA

PhD, dr. habil., egyetemi docens, KRE BTK

KRICSFALUSI BEATRIX

PhD, egyetemi adjunktus, DE BTK

KURDI MÁRIA

az MTA doktora, professzor emerita, PTE BTK

MIKOLA GYÖNGYI

PhD, egyetemi tanársegéd, SZTE BTK

A KÖTET SZERZŐI

P. MÜLLER PÉTER

az MTA doktora, egyetemi tanár, PTE BTK

NAGY IMRE

az MTA doktora, professzor emeritus, PTE BTK

PANDUR PETRA

doktorandusz, PTE Irodalomtudományi Doktori Iskola

PATONAY ANITA

doktorandusz, SZFE DLA Doktori Iskola

PIKLI NATÁLIA

PhD, egyetemi adjunktus, ELTE BTK

TAKÁCS GÁBOR

művészeti vezető, KÁVA Kulturális Műhely



Kiadja a Kronosz Kiadó (Virágmandula Kft.)

Felelős kiadó: a kft. ügyvezetője

Felelős szerkesztő: Erőss Zsolt

Nyomdai munkák, nyomdai előkészítés és borítóterv
Virágmandula Kft.

ISSN 2415-8941

ISBN 978-963-467-034-6

www.kronoszkiado.hu



SzíTű – SZÍNHÁZTUDOMÁNYI KISKÖNYVTÁR

A sorozat eddig megjelent kötetei

Hiány, csonkít[ás], (ki)húzás, (el)hallgatás
a drámában és a színpadon

Szerkesztette:

P. Müller Péter, Balassa Zsófia, Görcsi Péter, Neichl Nóra

•

Rendezett tér: be-, át-, szét-, megrendezett terek
a színházban és a drámában

Szerkesztette: Balassa Zsófia, Görcsi Péter, Pandur Petra, P. Müller Péter,
Rosner Krisztina

•

P. MÜLLER PÉTER
A szín/tér meghódítása
Színházi tanulmányok

•

SERESS ÁKOS
A Veszedelem színházai
Az amerikai dráma a hidegháború alatt

•

A színpadon túl
Az alkalmazott színház és környéke
Szerkesztette: Görcsi Péter, P. Müller Péter, Pandur Petra, Rosner Krisztina

•

GÖRCSI PÉTER
A megtévesztés dramaturgiája
Martin McDonagh drámái és filmjei



Színház és politika kapcsolatának közös mozzanatai között a nyilvánosság, a teatralitás, a performativitás játsszák a legfontosabb szerepet. A színházi politika egyfelől az intézmény, illetve az alkotó pozícióját, vízióját, értékrendjét és gyakorlatát jelöli, másfelől a hatalmi berendezkedésnek a színházzal szembeni magatartását. A politikai színház pedig részben a jelenkor társadalmi-politikai mozzanataira reflektáló, a politikát tematizáló produkciókra, részben az uralkodó jelhasználattól eltérő, azt felforgató – azaz a művészeti ág önnön működését kihívás elé állító – praxisra utal.

Az ebbe az összetett jelenségegyüttesbe beletartozó kérdések közül a kötet négy tematikus fejezetben foglalkozik színház és politika kölcsönös egymásra hatásával. Világszínházi (és világtörténelmi) esettanulmányok mellett a kötet szerzői vizsgálják a 20. század magyar önkényuralmi rendszereinek színházpolitikáját, külön fejezetben tárgyalják a színházi előadásnak, színházi eszközöknek és módszereknek a nevelés szolgálatába állítását, valamint görcső alá veszik egy szűkebben értett kor és alkotói pálya(szakasz), Katona József drámaírói gyakorlatának a téma szempontjából releváns kérdéseit is.

2800 Ft



9 789634 670346